المسرح

مجلة فنية ادبية
ثقافية شهرية جامعة



سابا



المسرح

مجلة أدبية شهرية

صاحب الامتياز والمحرر المسئول

يحيى عبد ربه

رام الله — ت ٢٠٦٩ ص ٠ ب ٢٦

الاشتراك السنوى ٦٠ ل ٠١٠

المحررون

ابراهيم جبيل

محمد (انيس) محمود

العدد الرابع

السنة الثانية

السعر : ٥ ليرات

مطبعة الناصر

القدس — شارع الحريرى
تلفون — ٢٨٩١٧٥

كلمة التحرير

لشد ما يسعد « المسرح » ان تصدر عددها الرابع والاعياد تملا القلوب وبطاقاتها تصل بريد « المسرح » في شكل رسائل التفاف حولها وتأييد وتشجيع لخطوتها الادبية والفنية التي خطتها وسط جدب الساحة من الاعمال الفنية ،

ويسعدها اكثر ان يكون احد هذه الاعياد ميلاد ناشر الحق والهدى ، الرسول الاعظم محمد عليه السلام،اول من عمل الخير ونادى به.

كما يسعدها ان يكون ثاني هذه الاعياد هو عيد الام ، تلك الانسانة التي تعمل بصمت عمل الملائكة حين يتوقف الكل عن العمل ، التي تفتح اجفانها حين تنام كل الاجفان ، التي تتحامل على نفسها حين يخلد الكل الى الراحة والهدوء .

من احق من هذه الانسانة بالتكريم والاعتزاز ، كم كان يود « المسرح » ان ترى المسرحيات تملاء الدنيا تمجيدا للام الخالده ، الام الانسانة والام الارض ، هاتان المخلوقتان اللتان تحتضنان الجميع وترضعانهم من حليب المحبة والانتماء .

ويسعد « المسرح » ايضا ان يكون ثالث هذه المناسبات هو عيد المعلم مربي الاجيال ، الذي يشارك الام العمل بصمت ، الذي يقضي ليله ساهرا لاتمام واجبه بينما الكل نيام ، الذي يحرق نفسه ليضيء على براعم المستقبل ، الذي يقف مكانه في حين تمر المواكب البشرية امامه ، يودع موكبا ويستقبل آخر ، لا يمل العطاء رغم شحة الحصول .

كم كان يود « المسرح » ان ترى كل هذه الذكريات تخلد في اعمال فنية تعبر عن الاصالة والوفاء لكل هؤلاء ، ولكن غياب الفرق المسرحية رغم كثرة عددها حال دون ما تنشد .

فهنيئا لكل انسان عيده الذي يترجمه عمله ، ودعوة لكل من يسعده ان تحفر هذه الذكريات في القلوب الى الابد ان يمد يده ليشارك .

المحـــرر

محلات الحاج لطفي الخواجة واولاده
لمواد البنـــاء

البيره — شارع القدس

ت ٢٣٧٠
٣٨٤٩

خدمة ممتازه للجميع — معامله جيده
زيارة واحدة تجعلكم من
لكل المقاولاين والمهندسين . . .
زبائننا الدائمين

لقاء مع المسرحي المصري : محمود دياب

« خاص بالمسرح »



تنبات بهزيمة ٦٧ . . في مسرحيتي — الزوبعة — عام ٦٤

*** * ***

فشلت فى الهلاميت لانني كنت قاسيا على الفلاح . .

*** * ***

لا اومن بالفن الموجه الذي يخدم قضايا الجماهير بشكل دعائي

*** * ***

كان لمجلة المسرح عدة لقاءات مع توفيق الحكيم بوصفه يمثل عراقة المسرح العربي واعترفت « المسرح » منه كل الاسس التي قام عليها المسرح العربي ، ولكن مع بروز كتاب مسرحيين جدد ممثلون جيل الشباب كان لها هذا اللقاء مع محمود دياب الذي يلي توفيق الحكيم من حيث الاهمية في المسرح العربي المعاصر .

وانا ارتب الحوار مع كاتب المسرح — محمود دياب — كنت ابحث عن سر تماسكه ، وخصوبة ابداعه ، رغم الحصار الكئيب الذي يتعرض له مسرحنا ، وبالذات القلة القليلة الموهوبة من كتابنا ، التي حاولت في اوائل الستينات شق طريق جديد للمسرح المصري ، في محاولة للتعبير عن احتدام وخصوبة الصراع والتحولات الاجتماعية التي عشناها بعد عام ١٩٦١ ، فقد بدات المحاولة المسرحية عندنا في اقتحام التجريب واستكمال التعرف على الاتجاهات الدرامية المعاصرة ، بعد مرحلة توقف طويلة عند التعبيرية او الواقعية التقليدية ذات الايحاء الرومانسي او الرمزي ، لم يكن لدينا سوى محاولة وجهد توفيق الحكيم بما لها وعليها من تحفظات ليس هنا مجالها على عكس ذلك بدات تحد شذارات بمسرح العبث واللامعقول : والمسرح الملحمي والشعبي ، وعموما كل ما يمكن ان نطلق عليه المسرح المضاد : وقد تكون المحاولة مليئة بالانتقائية والتاثر القسري والانبهار بالشكل بلا تعمق في المفهوم : فكل الاتجاهات المعاصرة في المسرح الاوروبي والامريكي ، كان لها مبررها الفلسفي والحضاري : في حين كانت ظروفنا الثقافية والسياسية والحضارية ، تقتضي تاصيل الشكل المعاصر وتطويع الادوات التعبيرية الحديثة في العرض والرؤية المعاصرة للدراما في اوروبا للموقف الثقافي والحضاري الذي تعيشه الشخصية العربية في لحظة ازمة تحول وتمرد وثورة ايا كان الامر فقد ساعدت سنوات خصوبة احتدام الصراع والتحولات الاجتماعية التي عشناها بعد عام ١٩٦١ وبعد نوع ولو ضئيل من الازدهار الفكري والثقافي والفني سنة ١٩٦٤ ، لقد تواكبت اعمال ، يوسف ادريس ، والفريد فرج ، ونعمان عاشور ، وعلي سالم وسعد الدين وهبة ، ومحمود دياب ، ولو ان حصيلة اعمالهم كانت بداية لها مستقبلها ، ولكن للاسف ما اسرع ما غابت الشمس ، وتولى المهرجون وخدام الاجهزة ، فرض وصاية غبية على مسرحنا وثقافتنا وفنوننا ، وانتشرت — الكباريهات المسرحية وفرق التسلية تتملق ادنى الغرائز واغتيلت مواهب صنعت ذات يوم علاقات على طريق المسرح ، حيث — الفرافير — ليوسف ادريس و — سكة السلامة — لسعد الدين وهبة ، و — علية الدغري — لنعمان عاشور و — سليمان الحلبي — لالفرد فرج ، و — ليالي الحصاد لمحمود دياب .

ان طرح تبدلات الواقع المصري في القرية والمدينة من اوائل الستينات بكل جوانبه الاجتماعية والسياسية والاخلاقية كان الغم والمعاناة التي استجابت لها قدرات — محمود دياب — ولقد اتخذت الاجابة اشكالا قلقة من — القصة القصيرة — كمجموعة — خطابات من قلبي — ١٩٦٢ ، والرواية ، طفل في الحي العربي — وهي جزء من رواية طويلة بعنوان — احزان مدينة — وسبقتها سنة ١٩٦٤ — ظلال في الجانب الاخر وكل ذلك اكمل اختراق شكل — دراما الفلاحين — ، حيث — ليالي الحصاد — بكل ما فيها من اجهاد وسمر وتامل لواقعهم ؛ لقد ساغ بشاعرية مكثفة وبوعي غريزي ، ماساة القرية المصرية ، وصور ايقاع حياتها البطيء ، واحلامها غير المحققة ، لانه وحتى الان يعيش الفلاح منفيا وغريبا ، رغم ان جو المدينة والحياة المعاصرة التي يتمتع بها الاخرون هي ثمرة عرق الفلاحين في مصر ، فهو السر والتكوين والمستقبل دائما .

واعمال — محمود دياب — يمكن تقسيمها الى مرحلتين اساسيتين رغم وجود خيط واحد ينتظمها في الرؤية المسرحية ببعدها التقدمي ؛ وتصدها الاجتماعي والسياسي ان كل من مسرحيات — البيت القديم ، والزوبعة ، وليالي الحصاد والعملاقين والضيوف ، تطرح رؤى تقوية ، لازمة التناقض بين

وازمة الواقع الاجتماعي في مصر و في الريف ، لقد طرحت حلول قومية من السلطة ولكنها عندما وصلت خلال القنوات التقليدية البيروقراطية التي عانت منها التجربة الناصرية ، وصلت الى الفقراء والطبقات الشعبية بلا جدوى ، بل زادت عملية الاستقطاب الطبقي بين اصحاب الثروة والجماهير العامة في المدينة والقرية .

لذلك كانت – البيت القديم – بشيرا للازمة التي عانيناها ، فابن ساعي البريد المهندس ، يحلم بركوب طبقة من البشوات القدامى وتكون النتيجة زواجا عقيما ، ان الطبقة المتوسطة الصغيرة ناسبت طبقة غنية مضروبة ، لتنشأ طبقة اكثر انتهازية .

هذا الخيط سوف يعمق ويتضح بتجسيدات عميقة ومبتكرة في الشكل المسرحي في – ليالي الحصاد – ان التشخيص الذي لجأ اليه الفلاحون في – ليلة حصاد – ، كشف بشاعة واقعهم اليومي ، وكانت سمات المرحلة الثانية هي كشف ونقد ازمة القهر ، حيث تدور ثلاثية الانسان عن ازمة رجل طيب عاش عشرين سنة في موقف سلبي يواجه تدخلا في مصيره ، دون ان يعرف كيف يواجهه ، وفي النهاية يكتشف الطريق . . كان ذلك في – الغرباء لا يشربون القهوة – ، والرجال لهم رؤوس – ، واضبطوا الساعات – .

اما – باب الفتوح – فقد اسيء تفسيرها ، وظن بعض النقاد انها كتبت بعد وفاة عبد الناصر في حين كانت مشروعا وفكرا ابان مرحلة ما بعد نكسة ٥ يونيه في ٦٧ انها تناقش ببساطة ابعاد انتصارات صلاح الدين في حياته ، لانها اعتمدت على السيف دون الفكر ، ولان النتيجة ان استثمر هذه الانتصارات التجار وقواد الجند .

ان صلاح الدين لا يظهر في هذه المسرحية ، ولكننا نشعر بوجوده طوال احداثها التي تنتقل عبر ثلاثة مستويات . . احداث التاريخ . . واعادة تفسيرها خلال رؤية الشباب المعاصر . . ثم طرح يوتوبيا الثورة الاجتماعية ، على لسان ثوري عربي حالم ، هو تلخيص اجمالي لتراث ومستقبل الثوري العربي ، انه اسامه ابن الاندلس العربية في لحظة انهيارها

واعقب ذلك مرحلة غاية في الاهمية ، تعيشها بصيرة وموهبة محمود دياب ، وهي ما يمكن ان نسميه دراما الثورة ، وجعل المسرح لحظة اجتماع سياسي ، يقوم لا بالنقد وتعرية الاخطاء ، بل بالتحريض ، وابرز اعمال هذه المرحلة – رسول من قرية مميزة للاستفسار عن مسألة الحرب والسلام ، واخيرا اهل الكهف – ١٩٧٤ – .

وبالذات هذه المسرحية التي تذهب بعيدا في طرح ما يمكن ان نسميه مسرح التبشير بالثورة ، انها صرخة استغاثة وتحذير من عودة الطبقات التي طالما استغلت الشعب المصري ، ان حسان حارس قصر ميم باشا ، الذي تحول الى مخزن تماثيل شمعية لهؤلاء البشاوات ، يصحو ذات يوم على تحريك هذه التماثيل وبداية عودتهم الى الحياة ، هي الجثث التي ظنناها وهما انها تعفنت ، لكل ذلك فمن حق محمود دياب على القارىء العربي ان نتحدث عن رؤيته المسرحية .

* لعلك تتفق معي في ان اعمالكم المسرحية منذ – البيت القديم سنة ١٩٦٣ وحتى اهل الكهف سنة ١٩٧٤ – ، تتميز بتحديد تمدها الاجتماعي والسياسي في شكل واقعية رمزية لها تفردها في مسرحنا المعاصر وذلك في سياق حركة التحولات السياسية والاجتماعية لثورة ١٩٥٢ ويتفق معي في ذلك كثيرون من النقاد الذين كتبوا عن اعمالهم فهل ثمة خيط فكري وجمالي ينتظم هذه الاعمال بمعنى يحدد وحدة الموضوع الدرامي

– استطيع ان اقول انني مع بداية كتابتي للمسرح سنة ٦٣ لم تكن الرؤى واضحة امامي تماما ، ولكن كانت هناك ارهاصات برؤى . . كان الجو السياسي محكوما بشعارات مفروضة ، الاختلاف معها جريمة ، وواقع حياتنا يكشف عن تناقضات واسعة مع هذه الشعارات ولم يكن في الامكان رفض الشعارات ذاتها ، لانها لم تكن شرا مطلقا حتى ترفض ، ولكن الواقع كان يفرض على الثورة فكان طبيعيا ان يصبح التعبير ، واختيار الرؤية عملا شاقا و

اولا : لانني كنت اتفق مع كثير من الشعارات المطروحة ، ولانه لم يكن لنا ثانيا حق المعارضة .

– لقد كانت القضية التي تشغلني منذ صباي هي قضية اجتماعية بحكم النشأة والبيئة الفقيرة التي نشأت فيها في مدينة الاسماعيلية ،والتي فرضت تحدياتها منذ بداية الوعي خلال الحرب العالمية الثانية ، وبعد الثورة لم يكن شيء قد تغير في حقيقة هذا الواقع ،فكان لا بد ان تكون القضية الأولى التي تشغلني فيما يتعلق بالشكل ان اجد اسلوبا اعبر به عن نفسي دون ان اتخلى عن الصدق من ناحية او اصطدم بالسلطة من ناحية اخرى ، كانت مسرحيتي الاولى – البيت القديم – لاقول ان زواجا يجري بين الارستقراطية المنهارة والطبقة المتوسطة في مصر لكي تجدد الارستقراطية حياتها في طبقة جديدة هي بطبيعتها منفصلة عن طبقات الشعب وان هذه الطبقة الجديدة لن تكون قادرة

ابدا ، بحكم اهدافها ، علـى ان تغير من حياة شعبنا المطحون .

كتبت هذه المسرحية في سنة ١٩٦٣ والشعارات الاشتراكية في قمة سطوتها ، ثم كتبت — الزوبعة — سنة ١٩٦٤ ، لاقول — ثمة هدوء يسود في بيتنا ، ولكنه هدوء على السطح ، فالشعارات وحدها لا يمكن ان تضع هدوءا ابديا فما ان هبت زوبعة على القرية حتى انهارت — .

وقال بعض النقاد عن الزوبعة انها كانت نبوءة لما حدث سنة ١٩٦٧ ولم يكن غريبا بعد هذا ان اقدم صنبورة في — ليالي الحصاد — سنة ١٩٦٦ ، املا يبدو في متناول كل انسان في القرية ، ولكنها فيحقيقة الامر تستعصي على اي انسان فيها ، فلا يملك اهل القرية الا ان يشوهوا صورتها .

أليس ثمة شبه بين — صنبورة — وبين الشعارات الاشتراكية التي طرحت في بلادنا ؟

لقد كانت مسرحية — باب الفتوح — سنة ١٩٧١ منطلقا لاقول كل ما اريد . . وان ما قلته في — باب الفتوح — ربما اكون قد سبق ان قلته في كل اعمالي السابقة بصورة او باخرى ، وقد اعتقد البعض ان — باب الفتوح — كتبت بعد معركة ١٩٧٣ ، ولكني في الحقيقة بدأت كتابتها سنة ١٩٧٠. فلم يعد هناك مجال للمواربة ولا لاستعمال الرموز ، وقد قدمت هذه المسرحية تفسيرا لسقوط انتصارات صلاح الدين التي صنعها فقراء المسلمين لانها لم تجد من يحميها ان السيف وحده لا يصنع انتصارات حقيقية للشعوب فلا بد ان يسانده الفكر ، ليحقق العدالة الانسانية .

وبعد — باب الفتوح — صار كل شيء واضحا شكلا ومضمونا — ان رسول من قرية مميزة — تربط بشكل حاسم بين المعركة الداخلية والمعركة الخارجية ، وتقول ان المعركة الداخلية والمعركة الخارجية لن يتحقق النصر فيها الا اذا استطاع الشعب فمصالح البرجوازية المصرية هي ، في الحقيقة ضد اي انتصار حقيقي في المعركة الخارجية .

ثم كتبت اخيرا مسرحية — اهل الكهف — سنة ١٩٧٤ وهي صرخة استغاثة لانقاذ الشعارات التي عشنا نؤمن بها عشرين سنة .

* اذن فتحديد سمات الشكل المسرحي عندكم مرتبطة بدرجة ايصال الرؤية النقدية لمسرحكم لاوسع الجماهير . . ولكن الا تلاحظ ان البناء في مسرحية — ليالي الحصاد — ، و — الهلافيت — اكثر تعقيدا من ان يصل الى من قصدتهم شكلا وموضوعا ، وهم جماهير الفلاحين؟ .

* فهل يكون ذلك هو السبب في العودة للبساطة في الشكل في كل — رسول من قرية مميزة — ، و — باب الفتوح — ؟ .

— في البداية وانا التمس طريقي على خشبة المسرح ، كان لا بد وان يكون البناء بسيطا ، حتى اذا ما ثبت قدمي على الخشبة اخذ البناء بتعقيدات القضايا نفسها — فليالي الحصاد — لا شك انها كانت اكثر تعقيدا في بنائها ، وهذه المسرحية هي المحاولة الاولى لمواجهة الواقع ثوريا في صورة مغلقة ، ولكن وضوح الرؤية شيئا فشيئا فرض علي البساطة مرة اخرى ، فاذا كان الانسان المصري امي ومحاصر بالجهالة ، وانا كاتب احس بالتزامي تجاه جمهوري ، ومسرحي لا بد وان يكون في خدمة هذا الانسان الذي اتوجه اليه ، فلتكن الكلمة البسيطة المفهومة نقطة ضوء على الطريق امامه ، تعينه على كشف واقعه المحزن ، وتضع يده على امكانيات الحركة في ذاته .

وقد كتبت مسرحية — الهلافيت — سنة ١٩٦٨ لكي احقق هذا الهدف بالتحديد ، وكانت المفاجأة التي فشلت في الوصول الى قلب الفلاح بالقدر الذي وصلت به اليه في مسرحية — الزوبعة — مثلا ، وتعلمت منها درسا جديدا ، تسالني اين هذه المسرحية ، اقول لك ببساطة انني اخفيتها ولنبحث معا لماذا اخفيتها ولنبحث معا لماذا فشلت هذه المسرحية ، او خيل لي انها فشلت ؟

١ — لقد كانت هذه المسرحية قاسية على الفلاح نفسه فلم يتجاوب معها حين قدمت امام فلاحي كفر الشيخ .

٢ — كتبت هذه المسرحية بشكل تحريضي وعن عمد ومع سبق الاصرار ، وربما كان هذا ، افتقدها سخونة التلقائية .

وبهذه المناسبة انا لا اؤمن بالفن الذي يخدم القضايا بشكل دعائي وعلى اية حال ربما عدت يوما الى هذه المسرحية ، فانني اعتز بها موضوعا وبناء ، وربما استطعت ان اعدلها بشكل يرضيني واقدمها للناس من جديد .

— ان البناء المسرحي في — باب الفتوح — في تصوري هو اعلى ما وصلت اليه في بناء المسرح ، فقد استطعت على ما اتصور ان اعقد زواجا شرعيا بين الواقع المعاصر والتاريخ دون ان يفقد موضوعي سخونة الواقع ، وصدقه ، واريد ان اقول بشكل عام ، ان كل موضوع يفسر من شكله ، كما ان الظروف السياسية المحيطة تفرض اعتباراتها ، فمسرحية مثل — اهل الكهف ٧٤ — ما كنت استطيع ان اكتبها في الستينات ، صحيح

انه لا يمكن تقديمها على المسرح في القاهرة لانها قد ترفض رقابيا ، ولكني كتبتها لان الرقيب الذي كان يعيش داخلي اختفى تقريبا ، لقد استطعت ان امتلك حريتي بعد — باب الفتوح — ، ولم يعد اختيار الشكل مشكلة ، ولعل هذا يفسر بساطة الشكل المقدم في — باب الفتوح — و — اهل الكهف ١٩٧٤ .

* والان نتحدث عن تجربة ، — ليالي الحصاد — و — الهلافيت — وجهدكم المميز في بناء مسرح له المذاق والشخصية المصرية العربية في الشكل والرؤية الدرامية وعناصر العرض المسرحي والى اي مدى ترتبط هذه المحاولة بالدعوة التي اثارها يوسف ادريس في مقدمة مسرحية الفرافير ، ثم لماذا اصاب هذه المحاولة عدم الاكتمال ؟

— انت تقرا قاع اعصابي وافكاري بهذا السؤال ، عند بداية تجربتي المسرحية كانت الدعوة لاستنباط مسرح مصري مطروحة بشكل بارز بالذات عند — يوسف ادريس — في مقدمته للفرافير ، والواقع ان هذه الدعوة استوقفتني فقد كنت في تلك المرحلة اناقش بيني وبين نفسي الاسلوب او الوسيلة التي يمكن اتباعها لوضع الفلاح المصري على خشبة المسرح المصري بصورته الانسانية الصحيحة ، كنت قد انتهيت من مسرحية — البيت القديم — وتوقفت لاعيد النظر فيها بحثا عن جديد .

كانت الفرافير في رايي طريقا مسدودا للدعوة المطروحة فهي تجربة فريدة ، لا يمكن ان تتكرر الا بتكرارها نفسها والمسرح المصري كان في نظري اعم من ذلك واشمل وتجربة من هذا النوع لا يمكن ان تستوعب كل قضايا الانسان المصري ولكن ظل لدعوة يوسف ادريس صداها في نفسي اعتقادا مني باننا كلما وجدنا لغة في التخاطب مع شعبنا كلما كنا اكثر قدرة على الوصول ، فتشاغلت عن مسالة الشكل ، وكانت فكرة الزوبعة تراودني في ذلك الحين ، وكانت مرتبطة باحداث وقعت بالفعل في قرية مصرية — قرية ابي — في ريف الشرقية ، واخذت احداث المسرحية تتشكل داخل هذه القرية ، وخطر لي في ذلك الحين انه في بلد تعداده ٣٦ مليون يشكل فلاحوها اكثر من ٧٠ بالمائة تقريبا ، لن يكون لها مسرح اصيل الا اذا استطاع ان يتخذ من هذه النسبة الكبيرة ابطاله وان يجعل وجودهم الانساني قضيته ، وكانت — الزوبعة — ثم كانت ، وهو الاهم تجربة عرض هذه المسرحية على الجماهير .

واحدثك عن هذه التجربة بالتفصيل لانها مهمة . .

عرضت — الزوبعة — في احدى قرى — كفر الشيخ — ، واخرجها حسن يونجمعة . . عرضت على ارض مزروعة ، وعلى مسرح قد اقيم على البراميل والاتربة بينما احاط به المتفرجون من كل جانب ، وتدبلغت اعدادهم في تلك الليلة حسب تقديرات جريدة الاهرام ، ٢٠ر٠٠٠ من الفلاحين .

وقد اكتشفت متوانا اتابع مشاهدة المتفرجين للمسرحية الشكل المصري الذي كنت ابحث عنه للمسرح المصري ، وهو — السامر — ان نجاح الزوبعة في ذلك العرض ، لم يكن سببه حلاوة العرض وحدها ، او قدرة الممثلين وحدهم ، او حبكة الحكاية في المسرحية وحدها ، وانما شكل المسرح الذي ارتبط بالعادة الريفية الاصيلة وهي دائرة السامر

وبدات افكر في — ليالي الحصاد — . . في ليالي الحصاد شكل خاص اعتز به اعتزازا كبيرا ، فهو من الفه الى يائه من صنعي ، ولا انكرك انني اقدمت على كتابة هذه المسرحية ، وانا خائف ، كنت اخشى حكم النقاد على كتابة هذه المسرحية ، وانا خائف ، كنت اخشى حكم النقاد على الشكل من ناحية ، واخشى حكم الجمهور من ناحية اخرى ، لذلك فقد ترددت في استخدام الشكل منفصلا عن الموضوع ، ورايت ان اجعل شكل المسرحية موضوعا لها حتى اتحاشى اقلام النقاد الكلاسيكيين .

كتبت ليالي الحصاد وكان الخط الاساسي في البناء الدرامي ، ينبني على فكرة مواجهة القرية بنفسها هذه المواجهة التي تتم من خلال عمليات تعرية جزئية تبدا لحظة بلحظة مع مرور دقائق العرض لتنتهي وقد تكشفت القرية امام نفسها ، السامر اذا هو موضوع هذه المسرحية والفلاح ايضا ، هو بطلها ، والقضية التي تعالجها المسرحية هي قضية الانسان المصري في هذا العصر في مواجهة العالم .

نجحت التجربة نجاحا كبيرا عند النقاد ، ولكنها لسوء الحظ لم تنجح مع الجمهور رغم استمرار عرضها شهرين بين مسرح الزمالك ومسرح الجمهورية .

— كان لعدم نجاح المسرحية مع الجمهور عدة اسباب بغير شك فالنص وحده لم يكن هو المسؤول باعتراف مخرجها احمد عبد الحليم الذي بذل مجهودا فيها ، ورغم ذلك ما زال يردد انه يتمنى ان تتاح له الفرصة ليخرجها مرة اخرى . من هذه الاسباب مثلا ان المسرحية اخرجت باسلوب تجريدي ، افقد العمل سخونته واتصاله الانساني بحياة الناس : الديكور مجرد الثياب مجردة ، الاداء والتشكيلات على خشبة المسرح غير واقعية ، ومن ثم اصبح الفلاح المصري الذى اقدمه غريبا ومجردا على خشبة المسرح .

ومن المؤكد ان هذا صنع حاجزا بين الجمهور والمسرحية ومع ذلك

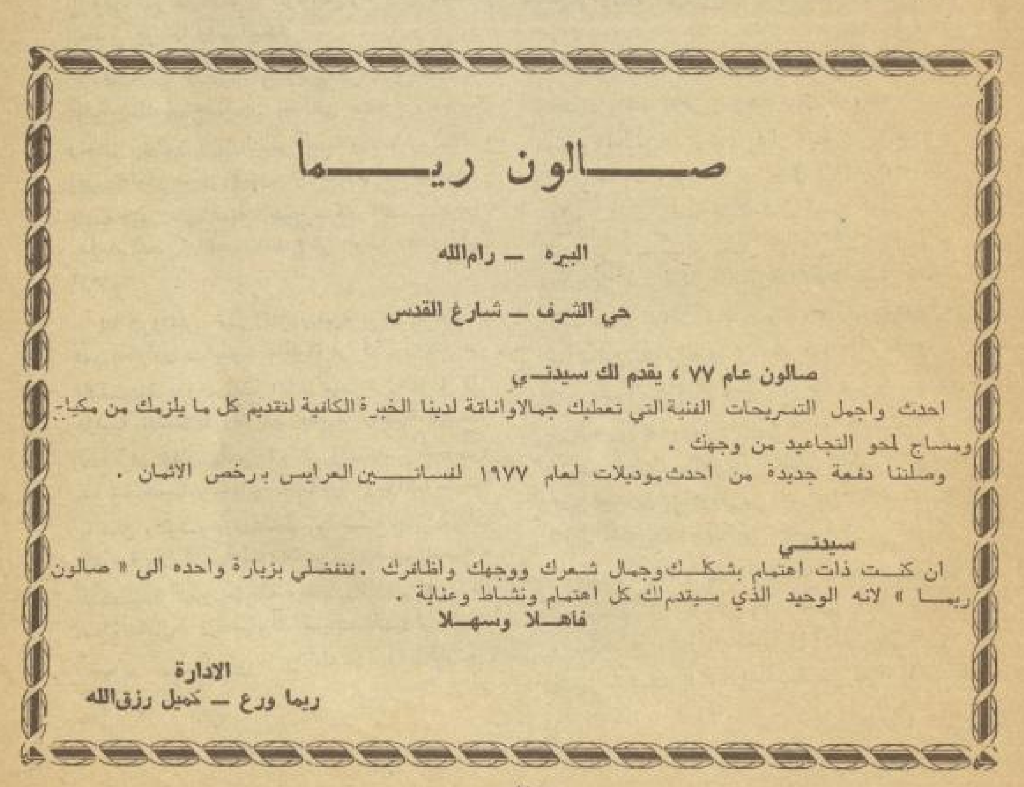
فالتجربة كانت مقلقة لي ، ونجاح الزوبعة ما يزال يلهب احاسيسي فاضفت الى هذا السبب سببا يتعلق بالنص ذاته ، الا وهو التعقيد الذي شاب بناء المسرحية نتيجة شكلها المبتكر ، فطبيعي بالنسبة للجمهور ، الذي يرضي ذوقه الشكل التقليدي عادة ، ان يصطدم بهذا التركيب من الشكل والموضوع ، فعدت افكر في كيفية الاستفادة بشكل السامر ذاته ، في محاولة جديدة اتحاشى فيها اي تعقيدات في البناء ، وكانت — الهلافيت — اعتمدت في مسرحية

— الهلافيت — ايضا على شكل السامر ، ولكن بصورة اكثر مباشرة في استغلال هذا الشكل وبساطته ، ولكني كالعادة بعد كل تجربة ، احاول ان اعيد النظر فيها وغالبا ما اكون قاسيا مع نفسي احسست بان الشكل استهوائي حتى كاد يحتويني وان القضية الحقيقية ليست قضية ادبية تعلق بشكل المسرح بقدر ما هي قضية انسانية ، تتعلق بوجود شعبنا ، ومن ثم فقد قررت الا اشغل ذهني ، بشكل او باخر وان اترك موضوعي يفرض شكله ، وان اجعل همي هو الصدق في التعبير ، والبساطة بقدر الامكان ، واللغة التي تصل الى الانسان العربي في كل مكان مع القدرة على التاثير ، باختصار ان انتهز الفرصة التي اتيحت لي فاقول شيئا نافعا .

* هل هناك خطر على مسرحياتك في مصر ؟

— ولكن . . وبرغم ذلك ، هل توافقني على ان ثمة استفادة من هذه التجارب ، التي بدات من — باب الفتوح — وحتى — اهل الكهف ١٩٧٤ — وللاسف لم يتح لها ان تقدم على المسرح .

نعم . . ومنع عرض مسرحياتي على مسرح مصري ، لم يقلقني كثيرا فقد عوضتني عنه ان العراق والجزائر والاردن عرضت — باب الفتوح — واجزاء من مسرحيتي ثلاثية الانسان الطيب ، وفي مصر قدم اتحاد الطلبة بعضا من هذه المسرحيات .



المرأة في مسرح إبسن ..

يحيى عبد ربه

ان تاريخ الادب يزخر بالشخصيات النسائية التي خلدها الشعراء والروائيون وكتاب المسرح فما زالت المرأة تجذب الكتاب الرجال بسحرها وبجمالها ، بتفانيها في الحب واستغراقها في الخيال بل وفي كثير من الاحيان بقوة اصرارها وثورتها على المجتمع وخروجها على التقاليد ، وسعيها لتحقيق حريتها وانسانيتها .

ولقد دأب الشعراء على وضع المرأة على منصة عالية يتطلعون اليها عن بعد في خشوع واعجاب وحب ، يقولون فيها الشعر وصفا ومدحا وصبابة، فهي مخلوق جميل رقيق، غير مفهوم تماما ، يلهب فيهم نار الحمية ويهيج سكان الشعر ، يدفعهم للعمل والجد ، للدفاع عن الوطن والذود عن الاهل .

اما الروائيون فهم أكثر واقعية بوجه عام . فهم يحاولون دراسة المرأة عن قرب وبكثير من الموضوعية . وقد أفلح الكثير منهم في التوغل في دراسة نفسياتها وطريقة تفكيرها واستجاباتها للمؤثرات الخارجية من أحداث وأشخاص فأخرجوا لنا شخصيات نسائية متعددة الجوانب متسمة بالعمق والوضوح ، شخصيات تتمتع بكل صفات الفردية وان كانت تمثل الكثير من النساء ، شخصيات تبدو حقيقية واقعية وان كانت من صنع الخيال ، ذلك مثل شخصيات كلاريا لريتشارد سون ، ومدام بودفاري لفلوبير ، وانا كارنينا لتولستوي .

كذلك لعبت المرأة دورها في المسرح القديم والحديث ، عند الاغريق وعند شكسبير وعند كتاب المسرح المحدثين . وكلنا يذكر انتجون والكترا ، وليدي ماكبث وبورشيا ، وليدي وندرمير وسانت جون . فاذا توقفنا قليلا لدى ابسن لوجدنا ان الكثير من مسرحياته يحمل عناوين نسائية . فثلاث من مسرحياته الشعرية المبكرة تحمل هذه الأسماء : « كتالين ا » ، « نوما » ، « وليدى انجر » كما تحمل ثلاثة أخرى من مسرحياته النثرية الاثنى عشر هذه العناوين : « بيت الدمية » ، « وسيدة من البحر » و « هدا جابلر » . كما نجد أن الشخصيات النسائية تقوم بالدور الأكبر في اثنين او ثلاثة على الاقل من المسرحيات الأخرى مثل (أشباح) (وروزمر شولب) .

فاذا ذكرنا أن بيت الدمية أحب مسرحيات ابسن الى المترددين على المسرح يليها في ذلك « هدا جابلر » ، واذا علمنا أن ابسن نفسه كثيرا ماوصف بأنه « مدافع عن المرأة ، مناد

بحقوقها ، وانه طالما حاول رد هذه التهمة عن نفسه لادركنا اهمية دور المرأة فى مسرحه ·

واول ما يجب ان نذكره ونحن بصدد البحث فى هذا الموضوع هو ان ابسن كتب هذه المسرحيات فى الوقت الذى أصبح فيه موضوع حقوق المراة موضوعا للنقاش والجدل فى اوربا وامريكا · فقد بدات الحركة النسائية فى اواخر القرن التاسع عشر وكثر فيها الكلام والكتابة ، ووجد النساء نصيرا لهم من امثال جون ستيوارت ميل وغيره من الكتاب اللامعين ·

اما ابسن نفسه فقد أكد أنه لا يهتم بمثل هذه المسائل ولا يأبه بالدفاع عن النساء ولا يعرف ماذا تعنيه قضية المرأة · فان هدفه الأول فى مسرحياته هو تقديم شخصيات انسانية ومواقف انسانية واقعية · وبالرغم من ذلك فان أقوى العوامل التى ساعدت البعض على اعتباره من مؤيدى حقوق المرأة كما يقول الاستاذ براين دوانز فى كتابه « دراسة ست مسرحيات لابسن » ، هو ان اعماله تظهر النساء أكثر نشاطا واوضح هدفا واقوى ارادة من الرجال · كما أنهن أكثر قوة وأكبر امكانيات بالرغم من قسوة القيود المفروضة عليهن فهى أوضح وأكثر ايلاما وأدعى للاسف عما هو بالنسبة للرجال ·

ومسرحيات ابسن النثرية الاربعة الاولى وهى « **اعمدة المجتمع** » و « **بيت الدمية** » و « **الاشباح** » و « **عدو الشعب** » تعالج مواضيع اجتماعية ، وتحاول كشف النقاب عن النفاق والرياء والتظاهر التى يرى فيها ابسن آفات المجتمع · اما « بيت الدمية » فتعالج موضوعا شغل به أبسن وتعرض له بصفة رئيسية أو بصفة ثانوية فى معظم مسرحياته وهو علاقة الزوج بزوجته او فكرة الزواج الحقيقى · فقد كان أبسن يؤمن أن الزواج كعلاقة انسانية يجب أن يقوم على غش أو خداع أو اخفاء للحقائق بل يجب ان يرتكز على الصراحة الكاملة والفهم المتبادل بين الطرفين · وهو يقدم لنا فى مسرحياته امثلة للزواج الفاشل يتضح فيها أسباب هذا الفشل ، الذى يرجع فى كثير من الاحيان لخضوع الافراد لتقاليد المجتمع البالية او تخوفهم من مجابهة الواقع أو جبنهم وترددهم فى الخروج عن المألوف

ففى بيت الدمية يرتفع الستار عن زوجة شابه جميله تغرق فى الضحك والمرح والغناء وتبالغ فى اللهو مع أطفالها وفى الاشادة بسعادتها ، ويسدل الستار على امراة تكاد تكون شخصا آخر ·· زوجة يائسة تهجر منزلها وزوجها واطفالها لانها تدرك ان الرجل الذى عاشرته طيلة ثمان سنوات وأحبته واخلصت له بل وغامرت مغامرة جريئة من أجله ثم عملت الليل والنهار كى تنقذه من مرض خطير ألم به تدرك أنه رجل غريب عنها رجل لا يربطه بها أى حقيقة من الفهم او الحب ذلك أنه فى اللحظة التى يكتشف فيها أن تلك الغلطة التى ارتكبتها زوجته عن جهل وعن حسن قصد قد تؤثر على سمعته أو تودى بمركزه فانه ينقلب عليها شر قلبة ويوجه اليها أقسى التهم والالفاظ ويمنعها من الاقتراب من أطفالها ، فاذا ما علم أن سمعته ومركزه فى امان فانه يتغير فى لمح البصر ليتشدق بصفحه عنها وقبوله لتوبتها وحبه لها ، ولكن بعد فوات الأوان ، فقد متحت عينا الزوجة نورا لترى زوجها على حقيقته وتدرك أن الشىء المدهش الذى طالما حلمت به لن يحدث وأن زوجها من معدن غير المعدن الذى تخيلته ·

والعجيب أن الزوج يعتقد أنه يمكنه باستعمال ألفاظ التدليل التى اعتاد استعمالها أن يكسب ود زوجته مرة أخرى ، ولكنه يصطدم بالحقيقة المفزعة وهى أن زوجته انسانة قوية وليست تلك العصفورة المغردة أو ذلك السنجاب المدلل الذى لا يفهم من الحياة سوى بعثرة النقود وأكل الحلوى ورقص الترانتيللا · وهنا نرى الفكرة التى تقوم عليها المسرحية باكملها · فان هلمر منذ البداية يعامل زوجته على أنها دمية جميلة يدللها ويحافظ عليها لان جمالها يعجبه وحيويتها تثيره لا يعلم شيئا عن حقيقتها ولا عن التضحية الكبيرة التى اقدمت عليها من اجله ولا عن المجهود الذى مازالت تقوم به لتسد الدين الذى اقترضه لتنقذ حياته · أما نحن فنعلم أن لشخصية نورا جانب آخر · فهذه الدمية وهذه العصفورة هى ذاتها التى تخاطب صديقتها مسز كريستين لند قائلة لها أن فى حياتها هى أيضا ما يدعو للفخر ، مشيرة بذلك الى ماقامت به من اجل زوجها ، وتضيف قائلة :

ـ « اني استطيع ان اقول لك ايضا ان هذه المسألة قد سببت لي كثيرا من القلق . فانه لم يكن من السهل أبدا أن أقوم بالتزاماتي في مواعيدها كما يمكنني ان أخبرك ان هناك ما يسمى في الاعمال المالية بالربح الربعي وشيء آخر يسمى التسديد على أقساط وانه دائما من العسير جدا ان ادبر هذه الاشياء . فلقد اضطررت ان اقتصد القليل من هنا ومن هناك ، حينما استطعت ، كما تفهمين . ولم اتمكن من التوفير كثيرا من مصروف البيت ، لأن زوجي تورفالد يحب المائدة عامرة . كما اني لم اكن استطيع ان اترك أطفالي يرتدون ملابس مهلهلة لذا فقد كنت اشعر اني مضطرة لانفاق كل ما يعطيني زوجي من نقود لشراء حاجيات الصغار الاعزاء اللطاف .

مسز لند ـ وهكذا كان يجب ان تقتصدي كل هذه المبالغ من ضرورياتك انت يا نورا المسكينة .

نورا ـ بالطبع ، والى جانب ذلك فقد كنت انا المسئولة عنها . فكلما أعطاني تورفالد نقودا لاشترى ثيابا جديدة واشياء اخرى مماثلة لنفسي ، لم اكن اصرف ابدا أكثر من نصفها . فقد كنت دائما اشترى أرخص الاشياء وأبسطها . وشكرا للسماء ان اية ملابس تناسبني وتبدو انيقة علي ، وهكذا لم يلاحظ تورفالد أبدا . ولكني كثيرا ما كنت اشعر بقسوة كل ذلك يا كرستين . لأنه من السار جدا ان يكون المرء انيقا حقا . أليس كذلك !

مسز لند ـ فعلا .

نورا ـ ثم اني قد وجدت طرقا اخرى لكسب المال . ففي الشتاء الماضي ساعدني الحظ بان وجدت كثيرا من أعمال النسخ ، ولذا فكنت أحبس نفسي واجلس لأكتب كل مساء الى وقت متأخر من الليل وكثيرا ما كنت اشعر بالاعياء الشديد ولكني بالرغم من ذلك كنت أحس بسرور عظيم وانا أجلس هناك اعمل واكسب المال ، كما لو كنت رجلا . »

ولكن نورا يمكنها ان تخفي كل هذا الصراع عن زوجها وتبدو امامه باسمة ، بريئة خالية من الهموم . أما هذا الزوج فهو لا يكف عن التعبير عن سعادته بها وحبه لها . ومن اللمسات الفنية هنا قبل وقوع الكارثة بلحظات قوله لها : « أتعلمين يانورا اني طالما تمنيت أن يدهمك خطر عظيم حتى استطيع ان أخاطر يوما بحياتي وكل شيء من أجلك » . ولكنه عندما يقرأ خطاب كورجستاد الذى يشرح فيه كيف زورت زوجته امضاء والدها لتحصل منه على المال الذى كانت تحتاج اليه لانقاذ حياته ، فانه ينسى كل ذلك ولا يفكر الا في نفسه .

والذى يعنينا هو سلوك نورا واستجابتها لهذا الموقف غير المتوقع . فهي تدرك الموقف بسرعة وبوضوح فتتغير ملامح وجهها ويلاحظ زوجها نظرة باردة جامدة في عينيها وتصمم نورا أن تحدث زوجها حديثا جادا للمرة الاولى والاخيرة في حياتها وتصف ذلك الحديث بأنه تصفية للحساب . واذا كان الحديث كله جديرا بالذكر لما يلقيه على شخصية نورا من ضوء فاننا نكتفي بذكر فقرتين منه هنا ، تتبين فيهما أنها ليست مجرد دمية بل هي انسانة يجب عليها أن تحقق انسانيتها . تقول نورا لزوجها :

« انني عندما انتقلت لأعيش معك لم يزد الأمر عن أني نقلت من يدي ابي الى يديك ، لقد نظمت انت كل شيء حسب ذوقك ، واصبح ذوقك هو ذوقي ، او على الاقل فقد تظاهرت بذلك ، لست أعلم تماما ، وعندما انظر الى الوراء يبدو لي اني عشت فقط لأسليك يانورفالد ولكن لك كنت تفضل ذلك لقد اقترفتم أنت ووالدى ذنبا كبيرا في حقي . انها غلطتي اني لم اعمل شيئا في حياتي . »

وعندما يذكرها زوجها ان واجباتها

كزوجة وام هي واجباتها الوحيدة ، ترد قائلة :

« اني لا أعتقد ذلك بعد الآن . اني انسان مثلك تماما ، او على الاقل يجب ان اصبح كذلك . اني اعلم يا تورفالد ان معظم الناس سيعتقدون انك على حق وان مثل هذه الآراء توجد في الكتب ولكنني لا استطيع ان اكتفي بما يقوله معظم الناس او بما يوجد في الكتب ، بل يجب على ان افكر عن هذه الامور واحاول فهمها بنفسي . »

وهكذا تشبثت نورا بذاتها وصممت على الاحتفاظ بحريتها وكرامتها .

وتعد شخصية نورا من أجمل شخصيات أبسن واكثرها حيويه ، فلقد رسم ابسن مختلف نواحي هذه الشخصيه بعناية وفهم واحساس ، ولم يقلل من شان نواحي الضعف فيها للكذب وللتفاخر بجمالها وحيويتها فاكسبها بذلك تلك الصبغه الانسانية التي تنقص الشخصيات التي تميل الى الكمال والمثالية . ولكن هناك من النقاد من يعترض على نورا لا من الناحيه الخلقية فحسب اذ يعيبون عليها هجرها لبيتها واطفالها بل من الناحيه الفنيه أيضا . فمنهم من يرى أن التغيير الذي يطرأ على نورا في نهاية المسرحية لا يمكن تصديقه ولا الاقتناع به . ولكن ذلك النقد يمكن الرد عليه اذا قرأت المسرحية بتمعن . اذ يمكننا القول بان مرح نورا وحيويتها الدائدة في اول المسرحية يبدوان مبالغ فيهما وغير طبيعيين وكانها بكلامها عن سعادتها وعن جمال الحياة تحاول أن تخفى شيئا يقلقها او انها تحاول أن تقنع نفسها أنها سعيدة فعلا . ثم أن هذا التغيير لا يحدث فجأة تماما ، اذ أن نورا تكشف لصديقتها كريستين ولنا عن بعض ما كانت تخفى من نواحي شخصيتها كما رأينا .

فاذا انتقلنا الى مسرحية أشباح وجدنا شخصيته تختلف كثيرا عن شخصية نورا وان كانت تشبهها في بعض التفاصيل . فمسز ألفنج اكبر سنا وتجربة من نورا وان كانت أيضا امرأة مفكرة متحررة الى حد ما . الفارق الهام بينهما أن نورا قامت فعلا بما جبنت مسز ألفنج عن القيام به في اللحظه الاخيرة ولا وهو هجر زوجها . فاذا تأملنا المسرحيتين معا رأينا ان هناك نوعا من اقتصاد فنورا وجدت نفسها في مستهل حياتها الزوجيه في موقف غير طبيعي فثارت وخرجت على تقاليد المجتمع لتحقق انسانيتها ، أما مسز ألفنج فانها انصتت لصوت التقاليد ولذا فهي تجني ثمرا مرة لذلك . وتقدم لنا المسرحية هذه السيدة في الوقت الذي تكتشف فيه أسوأ نتائج جبنها وترددها وتعلقها بالمظهر الكاذب أمام المجتمع . أما ماسبق ذلك من تاريخ حياة مسز ألفنج فيقدمه لنا أبسن عن طريق الرجوع الى الماضي في حديث خاص بينها وبين صديق الاسرة القس ماندروز كما هو الحال في معظم مسرحياته ، فهو يقدم لنا عادة فترة قصيرة في حياة شخصياته تمثل موقفا هاما أو موقفين ولكنه ينقل الينا الكثير من المعلومات والظروف والملابسات التي تقود الى هذا الموقف وتوضحه وتفسره بطريقه تضمينية طبيعيه توفر له الوحدة ولا تفسد بناء المسرحيه الدرامي . فاننا نعرف هنا مثلا أن مسز ألفنج قد اكتشف في بدء حياتها الزوجيه أن زوجها رجل فاسد الاخلاق لا يكف عن مغامراته الغراميه ولا يتورع عن مغازلة خادماتها ، فتقرر تركه وتفعل ذلك فعلا ولكنها تعود عندما ينصحها بذلك القس ماندرز ، صديق زوجها والرجل الذي ظنته يحبها . تعود لتحيا حياة كلها نفاق وتظاهر وكان الهدف الوحيد من حياتها هو الظهور بمظهر محترم أمام المجتمع فتحاول هذه أن تخفي مخازي زوجها وأن تدير أعماله التي يهملها بنجاح وتتظاهر بأنه رجع عن غيه وان علاقتهما معا على خير ما يرام وهي تبالغ في ذلك مبالغة قصوى .

وتبدأ المسرحية في الوقت الذي تتم فيه الاستعدادات لافتتاح الملجا الذي تقيمه الزوجة تخليدا لذكرى زوجها والذي يعود الابن أوزولد الذي أرادت الام ان تبعده عن الجو المسموم الذي تعيش فيه فارسلته بعيدا منذ طفولته — لحضوره وتظن الام انها افلحت في كل ما سعت الى تحقيقه فلم يبق الا ساعات على افتتاح الملجا ، أما ابنها فانها تراه شابا جميلا يبدو في تمام الصحة والسعادة ولكن حياتها كلها تنهار عندما يحترق هذا الملجا وتكتشف الام ان ابنها مصاب بمرض لا أمل

في شبابه نتيجة لمرض والده ·· ويبدو شبح الماضي امامها حينما تسمع هذا الابن يغــــازل خادمتها بنفس الالفاظ التي استعملها ابوه مع والدتهـــا ، وهو يجهل ان رجينا في الواقع أخت لابيـــه ، وتضطر الام ان تطلعه على الحقيقة لتقضي على رغبته في الزواج بها فتهدم بذلك اخر أمل له في شيء من السعادة المؤقتة · وتجد نفسها امام ابنها الوحيد وهو يرجوها أن تعطيه سما قاتلا عندما تبدو عليه اعراض المرض · وتسدل الستار عن هذه المأساة وقد فقد الابن عقله وأصبحت الام في لوعة لاتدري ماذا تفعل ·

وهنا نجد ان ابسن قد صور هذه الام تصويرا رائعا مبينا نواحي الضعف والقوة في شخصيتها فهي وان خضعت للتقاليد وعادت الى زوجهـــا وتظاهرت بالسعادة والرضى الا أنهـــا عملت كل ماعنت أن من شأنه أن يكفل سعادة ابنها ، فحاولت أن تنمي فيه حبه لوالده مخفية عنه حقيقة أمره ، وأمرها · في الوقت الذي لم تسمح لنفسها باستعمال زوجها لتربية هذا الابن · كذلك فانها آوت ابنة زوجها غير الشرعيه في منزلها وعملت بكل الوســائل على المحافظه على سمعة زوجها الراحل · وتكمن المأساة في أن هذه المرأة قد جبنت في الوقت المناسب · وما فشلها الا دليل على اعتقاد ابسن أن الانســان ضعيف عاجز تجاه القوى التي تهدده وخاصة ان هو استسلم لها ·

وهكذا نرى المأساة ترجع في هاتين المسرحيتين كما هو الحال أيضا في أعمدة المجتمع « الى عوامل اجتماعية الى حد كبير » · أما في المجموعة الثالثة من مسرحيات ابسن فيبدو أن العوامل المعادية لسعادة الانسان تتخذ شكل الافكار المثالية التي تغـــزو الانسان من الخارج وينتهي به تمسكه بها الى نهاية مفجعة كما هو الحال في « البطة البرية » ، أو تتخذ شكل العوامل النفسية الداخلية التي تسيطر عليه وتقوده الى نهايته ، كعدم الثقة بالحياة في مسرحية « روزمرشولم » أو الملل الذي يستشرى كالسرطان في حالة « هيدا جابلر » ·

ويخلق ابسن شخصية نسائية فريدة في كـــل من مسرحيات « روزمر شولم » « وسيدة من البحر » « وهيدا جابلر » ، أما ربيكا وست في المسرحيــة الاولى فتشغل المركز الرئيسي طيلة المسرحية تقريبا وتعمل بكل الطرق للتأثير على روزمر لتنشر أفكارها الراديكاليه ولكنها تفشل بالرغم من اخلاصــها وصدق رغبتها في الاصلاح فتنتحر هي كما تسبب انتحار روزمر كما سببت انتحار زوجته من قبل ·

أما اليد في « سيدة من البحر » ، فانها تفلح في التخلص من افكارها الرومانسيه وتفضل ان تعود الى زوجها وتحيا معه راضية سعيدة ·

أما « هيدا جابلر » التي اخترناها للدراســـة المفصله ، فهي شخصية لاتخلو من الغموض والغرابة وأول ما نلاحظه أن هيدا تحمل اسم ابيها الجنرال جابلر وليس اسم زوجها السيد تسمان · ولا شك ان في ذلك اشارة الى ان زواجها من جورج تسمان ليس زواجا حقيقيا بمعنى أنها لا تحـــب زوجها بل تشعر بضيق وملل عظيمين في صحبته ، فهي انسانة خيالية لاتجد في هذا الزوج مايشبع خيالها ، ولكنها تقدم عليه بمحض ارادتهـــا · ونسمعها تناقش الموضـــوع مع صـــديق الاسرة القاضي براك وتحدثه عن مللها اثناء رحلة الزواج التي قامت بها هي وزوجها ، فيقول لها القـــاضي متعجبا أثناء هذا الحديث :

براك ـ « ولكن اخبـــريني ـ في هذه الحـــالة كيف يمكنني ان افهـــم انك ـ وهم ـ »

هدا ـ « تعني كيف قبلت جـورج تسمان زوجا لي ؟ »

براك ـ حسنا لنقل ذلك ·

هدا ـ ياللسماء ، اترى شيئا عجيبا في ذلك ؟

براك ـ نعم ولا يا مسز هدا ·

هدا ـ الواقع انني كنت قد اعييت من الرقص يا عزيزي القاضي ـ وكان يومي قد انقضى ـ (تشعر برعشـــة خفيفة) ـ لالن اقول ذلك لا بل لن افكر فيه ·

براك ـ بالتأكيد ليس هنـــاك اي سبب لذلك ·

هدا ـ أوه · الاســـباب (تتأمله جيدا) ، وعلى كل فجورج تســـمان كما يجب أن تعرف هو الصـــواب بعينه ·

براك – ان صـــوابه واحترامه لا يمكن ان يتطرق اليهما الشك .

هدا – ثم بما انه كان مصمما على اية حالة ان اســمح له ، فانني في الحقيقة لا ادرى لماذا كنت ارفض قبول عرضه .

براك – لا ، اذا نظرت الى المسالة في هذا الضوء .

هدا – لقد كان ذلك اكثر مما كان احـد المعجبين الآخـرين على استعداد للقيام به من اجـل يا عـــزيزى القاضى .

وهكذا تشعر أن هدا لم تتزوج تشمان الا لانها كانت تدرك أنها يجب أن تتزوج . فمن الواضـــح انها لا تحب زوجها ولا تطيق أى اشارة الى الحـدث السعيد الذى تنتظره والتى تحاول جاهدة انكاره على غير عادة العروس الســـعيدة . كذلك فان حديثها مع مسز الفستيد صـــديقة لوفبـــورج واستدراجها لمعرفة كل ما يتعلق به يدل انها مازالت تحب لوفبورج أحد اصدقائها السابقين ، حبا مثاليا وتتخيله وأوراق الكرمة فى شعره ، ولا تطيق ان تتصور امراة أخرى غيرها قد أفلحت فى التـــأثير عليه . وبسرعة تفكر فى طريقة شريرة للقضـــاء على تلك العلاقة حتى ولو استلزم ذلك أن يفقد لوفبورج ثقته بنفسه التى اســـتعادها نتيجـــة لصداقته مع لينا الفستيد . فتطلب من زوجهـــا ان يدعوه الى منزلهما ثم تشجع لوفبورج على الذهاب الى حفلة القاضى براك وهى تعلم أن ذلك سيجعله حتما يعود الى شرب الخمر والعودة الى حياة الفوضى التى كان يعيشها قبل ذلك . وهى لا تتـــردد فى الاشارة الى خوف ليتا على لوفبورج عالمة أن تلك خير طريقة لاثارة لوفبورج وثورته على ليتا وتصـــميمه على الذهاب الى الحفل . وتســـير الاحداث بسرعة فيشرب لوفبورج الخمر ويفقد مخطوطه الثمين ويعاود الذهاب الى عشيقته الاولى وعندئذ لا تتردد هدا فى اعطائه أحد مسدسات والدها طالبـــة منـــه ان يستعمله بجمال فهى بذلك تحرضه على الانتحار كى تحتفظ لنفسها بصورته الجميلة التى تتخيلهـــــا ثم هى تحرق بيديها مخطوط كتابه وكأنه طفـــل يرمز لعلاقة لوفبورج بلينا ، معبرة بذلك عن رغبتها وكرهها وأخيرا تنتحر هى عندما تعلم ان لوفبورج لم يمت الموتة الجميلة التى كانت تتوقعها منـــــه وعندما تشعر ان اشتراكها غير المبـــاشر فى موته سيضعها تحت ارادة القاضى براك يتحكم فيهـــــا كيفما شاء .

وهكذا يفلح ابسن فى خلق صورة حيـــة لهذه الشخصية العجيبة ويجعل منها صـــورة انسانية معينة وان كانت تدعو الى التساؤل والتفـــكير . ومازال النقاد والمخرجون يحاولون تفسير شخصيتها بشتى الطرق . فمنهم من يصفها بالكبرياء وتبلد الحس والبرود ومنهم من يتهمها بالغـــرور وعـــدم الاتزان العقلى ويصورها وكأنها مصابة بنـــوع من الجنون ومنهم من يعتبرها مجرد انسانة خياليـــة تعيش بعيدا عن الواقع . ولعـــل اختـــلاف آراء المفسرين لاكبر دليل على حيوية هذه الشخصيـــة وقدرتها على البقاء .

ومن الشخصيات النسائية الاخرى الجـــديرة بالذكر فى مسرح ابسن شخصية نينا زوجـــة هالمر هيلمر فى « البطة البرية » وهى امراة اخطات فى بادىء حياتها ولكنها بعد زواجها من هالمر اخلصت له وعملت بعد لتدبير المال اللازم لنفقات الاسرة دون أن تشعر زوجها بأنها هى التى تفعل ذلك عن طريق القيام بالجـــزء الاكبر من عمـــله كمصور . وفى نهـــاية المسرحيـــة عندما يكتشف زوجها ماضيها ويقرر ترك المنزل ثم يحضر لجمع امتعته وتدبير امر والده العجوز ، تفلح شيئا فشيئا فى اقناعه شيئا فشيئا بالتريث والانتظار وبحث الامر قبل ترك المنزل نهائيا ، وتقدم له شيئا من الشراب ثم الطعام وتطلب اليه ان عليه ان ياخذ شيئا من الراحة ليواصل عمله فى سبيل اختراعه الوهمى العظيم . كذلك فان شخصيـــة ابنتها هدفيج الطفلة البريئة المسكينة المهددة بفقد بصرها والتى تضحى بحياتها لتثبت للرجل الذى تظنه والدها حبها له ، من اكثر شخصيات ابسن اثارة للشفقة والعطف .

هناك ايضا كريستين لندن فى « بيت الدمية » وهى من الشخصيات القليلة التى يشعر الانسان ان ابسن لا يلومها كثيرا ، بل يوافق عليها الى حد كبير . وهى قد هجرت الرجل الذى أحبته وتزوجت زواجا ماديا لتتمكن من القيام باعبائها المالية الكثيرة ولكنها بعد أن تفقد زوجها وتكمل واجباتها نحو

امها العجوز واخويها الصغيرين لا تتردد في أن تعرض الزواج على كروجستاد كي تعول اطفاله الذين توفيت والدتهم . فترمى بذلك عصفورين بحجر واحد فهي تنقذ كروجستاد من اليأس وتحاول أن تنقذ صديقتها نورا وزوجها من الفضيحة وجدير بالذكر أن نصيحتها لنورا بأن تخبر زوجها بحقيقة الامر قد سهلت لصديقتها اكتشاف حقيقة زوجها ولعبت دورا هاما في مجرى أحداث المسرحية . ومن الملاحظ في مسرح ابسن أن النساء كثيرا ما يعولن على صديقات من جنسهن كما هو الحال هنا ، كذلك فان شينا ومسز سوربى تربطهما صداقة قوية . أما مسز الفنج فليس لها صديقات وهدا جابلر لا تطيق الخادمة المخلصة برتا ولا عمتي زوجها العمة جوليا ولا أختها المريضة ، ولا تقرب من تيا الا لتعرف على اخبار لوفبورج ، وكان ذلك مقياسا لغرابتها وشذوذها .

ان ابسن يظهر معرفة دقيقة لشخصياته ويبدع في الكشف عما بداخل نفوسهن من احساسات وما يتنازعهن من بواعث وأفكار ، وذلك عن طريق الحوار أولا والاحداث القليلة **نسبيا ثانيا :**

ويمكننا القول الآن بعد هذا العرض لبعض شخصيات ابسن النهائية **أن المرأة فعلا تلعب** دورا هاما في مسرحياته . ذلك انه كان يكتب بوجه عام عن حياة الاسرة وعلاقة أفرادها ببعضهم خاصة علاقة الزوجين ببعضهما وعلاقة الابناء بالوالدين ، وعلاقة هؤلاء جميعا بالمجتمع أو بالعالم الخارجي ، ولهذا فانه يبدو واضحا أن اهتمامه بالمرأة ودفاعه عنها لم يكن مجرد نتيجة للحركة النسائية المعاصرة ولكنه يرجع لشعوره بأهمية دور المرأة في الحياة الانسانية واحساسه بأنها أكثر عرضة للتأثر بالعرف والتقاليد الاجتماعية عن الرجل وبقسوة المجتمع في أحكامه عليها اذا أخطأت . ولما كان ابسن يدافع عن الحرية الانسانية والقيمة الانسانية للفرد بوجه عام فقد كان لابد له أن يهتم اهتماما خاصا بشخصياته النسائية العديدة المختلفة .

ومما يعاب على أبسن انه بالرغم من اهتمامه بموضوع الاسرة وعلاقة الافراد الا أن مسرحه يكاد يخلو من الحب الحقيقي وان الزواج الناجح نادر جدا لديه . ومن الملاحظ فعلا أن معظم حالات الزواج التي تبدو ان أبسن يوافق عليها وان النجاح قد يكون حليفها هي تلك التي تحدث للمرة الثانية او التي يعود فيها الزوجان بعد خلاف أو انفصال مثل زواج كروجستاد وكرستين لند في « بيت الدمية » او زواج الاب فرل ومسز سوربى في « البطة البرية » ، او تقارب يالمر وشينا بعد موت ادفيج في هذه المسرحية ايضا .

اما في « روزمر شولم » و « هدا جابلر » فان علاقة لوفبورج وهدا وعلاقة روزمر وربيكا تنتهيان بالانتحار .

وفي « بيت الدمية » عندما يسأل هلمر زوجته نورا عما اذا كان هناك أمل في أن يتحدا مرة أخرى فانها تجيب قائلة أن ذلك لن يحدث الا اذا تغير كلاهما تغيرا تاما (وهي لم تعد تؤمن بحدوث الاشياء العجيبة) فعندئذ فقط يمكن أن تصبح حياتهما معا زواجا حقيقيا .. كما رأينا ..

بطولة سعيد صالح — يونس شلبي حسن مصطفى اخراج سمير العصفوري

٣ — مسرح المدبوليزم
مسرحية (يا مالك قلبي بالمعروف) بطولة عبد المنعم مدبولي — سهير المرشد — عبد الرحمن ابو زهره
اخراج هاني مطاوع

٤ — مسرح الهوسابير
مسرحية (المتزوجون) بطولة جورج — سمير — هويدا اخراج حسن عبد السلام

٥ — مسرح الريحاني
مسرحية (السلام فارغ جدا) بطولة محمد نوح — أحمد حلاوه وهي مسرحية غنائيه سياسيه .
اخراج سمير العصفوري

٦ — مسرح محمد فريد (المسرح الغنائي)
مسرحية (ليه من الف ليه)
اخراج حسن عبد السلام

٧ — المسرح الجديد
مسرحية (والد مش من هنا) بطولة محمود المليجي — وحيد سيف — محمد نجم — صلاح منصور
اخراج السيد راضي .

حوار مع توفيق الحكيم

خاص بالمسرح



فى هذه الجلسة يحدثنا الاستاذ توفيق الحكيم عن مشكلة تجول بخاطر الكثيرين ممن يهتمون بتطور الحركة المسرحية عندنا خاصة بعد هذه النهضة الكبيرة فى ميدان الفن المسرحى ، وهى مشكلة التجريب فى المسرح المصرى ، وهل أصبحنا فى مرحلة تحتم تجربة أشكال مسرحية جديدة تخرج عن الأشكال التقليدية الذى عرفها مسرحنا فى مختلف مراحل تطوره ؟ . وهو ينتقل بعد ذلك الى مناقشة علاقة هذه الاشكال التقليدية الذى عرفها المسرحية الجديدة بالمسرح الفكرى الذى يمزج - فى رأيه - بين الانفعال العاطفى والفكر الذهنى ، وبعد ذلك يحدثنا عن الحساسية الجديدة التى تم خلقها فى جمهور المسرح المصرى والتى مهدت الطريق لظهور هذه التجارب والاشكال المسرحية الجديدة .

• هل وصل المسرح المصرى الى مرحلة من تطوره تجعل من الضرورى أن يجرب اشكالا جديدة فى المسرح ؟

- الواقع ان محاولات التجديد هى دائما دليل الحيوية ، وكان من الطبيعى جدا مادمنا فى صدد حركة مسرحية نشيطة فى هذه الايام أن يلازم هذا النشاط أيضا حركة للخروج من الجمود الشكلى . وقد كان من اخطر ما يهدد حيوية الفن أن يجمد على قالب واحد بعينه . ولذلك فانى أرى من الطبيعى أن يتجه التاليف المسرحى الآن الى محاولات فى التجديد الشكلى . وهذا ما سبقنا اليه الفن التشكيلى فى مصر . فهو قد عرف المحاولات التجديدية فى كل اتجاه مثل الفن لان الفن التشكيلى كان حرا طليقا بحكم انه بعيد عن مستلزمات المطالب التجارية فى حين أن المسرح كان محكوما دائما بعوامل المكسب والخسارة وايراد الشباك ولذلك كانت الفرق الموجودة تخشى قبولا مالا يتوقع نجاحه . وكان المؤلفون يراعون فى أحيان كثيرة هذه الظروف فينتظرون دائما الى ما هو مضمون النجاح . ولكن عندما حصل شيء من المجازفة وتجرأ التاليف على اقتحام مناطق مجهولة فان أبواب التجربة فى الشكل المسرحى قد فتحت واصبحنا نجد أن الفن المسرحى بدأ يسير فى الطريق الذى سار فيه الفن التشكيلى عندنا من حيث نزعاته التجديدية . على أن الذى اريد دائما أن أنبه اليه هو أن الشكل التقليدى للمسرح يجب أن يكون هو العمود الفقرى للحركة المسرحية لانه هو الذى سيستفيد من حركة التجديد ليطور نفسه بما يلائم حاجة الناس باعتباره هو المنوط به وحده ارضاء أذواق الجماهير الواسعة وتغذيتها والارتفاع بها فى حين أن مسرحيات التجارب يجب أن تظل طليقة لتؤتى ثمارها بعيدة عن أى تقيد باعتبار من

الإعتبارات ، لانها هي التي تقدم نتيجة تجاربها لتصبح هذه التجارب اماصالحة بذاتها للعرض أمام الجماهير واما صالحة فقط لتطوير المسرح التقليدي حسب ما تثمر عنه الاعمال والنماذج التي تنتج في هذا الجو المحدود بكل حرية وانطلاق .

• هل ترون ان هذه الاشكال المسرحية الجديدة السابق ذكرها تقوم في اغلبها على اساس فكري وانها تسير في نفس طريق المسرح الذهني ؟

ـ هذا شيء طبيعي لان كل الفن المعاصر فيما نسميه بالفن الحديث كله من تصوير ومسرح وموسيقى وأدب ، انما يقوم كله على أساس فكري . اى ان تفكير الفنان هو الأساس في ابتكاراته الشكلية وربما كان هذا من تأثير عصر العلم . فان اكتشافات العلم التي تقوم على التفكير العلمي قد جعلت من الضروري أيضا في مجال الاكتشافات الفنية أن تقوم هي أيضا على نفس الاساس الفكري ولذلك نجد ان المسرح الانفعالي الضاحك اوالباكي لا يمكن أن يكون كافيا وحده في عصر التجديد الحاضر . اذ لابد في عصرنا العلمي الحاضر من أن يكون الفن فيه على اختلاف أنواعه قائما على أساس الانفعال العاطفي والفكري معا . وأي انفعال لايحمل عنصرا تفكيريا أو يؤدي على الاقل الى اثارة شيء من التفكير ، يسقط في الحال في نطاق الفن الابداعي الزهيد القيمة .

• هل كنتم تعتقدون ـ وانت اول من ادخل في حياتنا المسرحية ماسمي بمسرح الفكر او الذهن منذ اكثر من ثلاثين عاما ـ ان هناك ارتباطا بين الحركة التي قمت بها وبين ما يجري الآن من اتجاه فكري في المسرحيات الجديدة التي تعرض اليوم

ـ هذا سؤال لا أستطيع أنا الاجابة عليه . ولكنه مع ذلك يدعو فعلا الى النظر والبحث . وان كان الجواب بالايجاب فانه يكون فعلا أمرا مثيرا للدهشة أن يتأخر ظهور الاتجاه الفكري في مسرحنا طول هذه المدة . واغلب الظن أن السبب في هذا التأخر هو عدم وجود اهتمام في الاعوام السابقة بايجاد مسرح خاص للطليعة . ولذلك كان الخطأ الذي أدى الى عملية الانفصال هذه هو أن المسرحيات التي اعتبرت طليعية في ذلك الوقت مثل **« اهل الكهف » و « انتيجونا » و « الملك لير »** مثلت على المسرح القومي عند افتتاحه سنة ١٩٣٥ امام جمهور واسع لم يكن مستعدا لهذه الانواع وكان محاطا من كل جانب بمسارح عماد الدين وما فيها من مسرحيات طالما أمتعته بتسليتها السهلة البعيدة عن مشقة التفكير مما اعتاد عليها وتخديرها واستنام لها . ولو أن هذه المسرحيات انشىء لها مسرح طليعي صغير لاستطاعت أن تنشيء مع الزمن بيئة تنتج هذا النوع من التاليف ولذلك عندما انشيء في أيامنا هذه **مسرح الجيب** ظهرت في الحال بوادر هذه الاتجاهات الجديدة لانها شجعت على ارتياد المناطق المجهولة وحفزت المؤلفين على أن يجددوا كل حسب طبيعته وشخصيته ودون تقيد بنمط معين . ولذلك سرني أن أرى أن الاتجاه الى الاساس الفكري كان مرتبطا أيضا في كثير من الاحيان بشخصية المؤلف نفسه ورغبته في أن يكون فكره مستساغا للجمهور على قدر الامكان . وقد تقبل ـ فيما يبدو ـ الجمهور هذا الاتجاه بشكل مبشر ومشجع . ولاننسى أيضا دور المسرح القومي منذ نحو ثمان سنوات تقريبا عندما فتح أبوابه لنخبة من شباب المؤلفين يقدمون بكل حرية ثمرات قرائحهم مما ساعد على ايجاد بيئة صالحة للسير في طريق التجديد .

:●

ـ يا الهي ! لقد بعناها منذ سنة تقريبا في سوق المدينة . . ومنذ الذي اشتراها من قريتنا ؟ وكيف عرفت الطريق الى بيتنا بعد هذا الغياب ؟ قال الاب متاطعا :

ـ انظروا . . الى حيوان ملأ الوفاء قلبه ! وتنهدت الام تنهدا له معناه ، وعلى باب الدار وقفت الزوجة واجمة بعد ان استعادت في داخلها صوت هذا البيت . . الذي امضت فيه سنينا من حياتها حيث كانت زوجة لصاحبه . . الذي طلقها بعد مشاكل كثيره لتتزوج حبيب قلبها ـ محمود ـ . . احس اهل البيت بوجودها على الباب . . فتقدمت منهم . . نظرت الى زوجها السابق . . تراجع الجميع دهشين . . سحبت بقرتها بعنف . . وتحسست ـ قلبها ـ معبده في داخلها عبارة زوجها ـ محمود ـ ـ القديم غالي ـ .

عربها عن مجلة ـ الفيك اند ـ اليوغسلافية
سمير ابو شاويش

برخت: والمسرح الواقعي الملحمي

-٢-

اسرة البحث

يثير مسرح بريخت حيرة النقاد . بل حيرة رجال المسرح أنفسهم، وفي تقييم اعمال ذلك الكاتب الجديد . لانه قد انجز عدة مسرحيات منها « بال » ١٩١٨ و « طبول الليل » ١٩٢٢ و « في احراش المدن » ١٩٢٣ ، و « الانسان هو الانسان » ١٩٢٥ ـ ٢٦ ، كما اقتبس عن الكاتب الانجليزي مارلو مسرحية (حياة ادوارد الثاني) ، وفيها حاول ان يركز على المضمون الشعبي للعصر الاليزابيثي بهدف ابراز دور الجماهير في حركة التاريخ . وفي كل تلك المسرحيات ، لم يحاول بريخت ان يخضع موضوعاته لاي قائمة من القواعد التي يمسك بها النقاد في ايديهم وهم يصيحون في وجه من يخرج عليها : « لقد انكسر الخط الدرامي في مسرحيتك ! » ، ولم يحاول ايضا ان يساير حركة المسرح التعبيري التي هزت المانيا ، بل اوربا كلها ، في اعقاب الحرب العالمية الاولى ، بتحطيمها لمسرحية الثلاثة او الخمسة فصول ، اى الشكل التقليدي للدراما ، سواء كانت كلاسيكية تتبع قاعدة الثلاث وحدات على نحو نراه في مسرحيات جان راسين ، او طبيعية تعرض الانسان في اماكن متعددة ، كما هو الحال في مسرحيات هاوبتمان . صحيح ان بريخت قد اخذ من الدراما التعبيرية ذلك البناء الذي يقسم الحركة الى مواقف متوالية ، كل موقف اشبه بوحدة درامية مستقلة لها نقطة بدء وحركة تتوتر في قوس درامي حتى تصل الى القمة ، وما تكاد تبلغها ، حتى تنتقل الى الموقف التالي ، الا ان الشخصيات في مسرحيات بريخت لم تكن تشبه اى شخصية من شخصيات المسرح التعبيري : فهي لا تطلق صيحات احتجاج في وجه واقعها عندما تصطدم بمشكلة مصيرها ، ولا تحاول التحرر من ضغط الحياة بالتحلل من كل القيم وبالارتماء في احضان الفوضوية رافضة ان تكون هي هي ، وشاعرة باتساقها حتى في قمة نشوتها ، كلا ، ما من موقف في مسرحيات بريخت كان يظهر الشخصيات مدركة لمصيرها أو على وشك اتخاذ موقف . ومع ذلك ، فان تتابع الحركة في مسرحياته كان يلقي في يد المتفرج خيوطا تشده الى مصير يشدك الكاتب بتفسير لاعماله ، ومع ذلك لم يحدد بريخت مفهومه للدراما بشكل قاطع الا عام ١٩٤٨ ، عندما لخص نظريته في كتابه الشهير : « الاورجانون الصغير للمسرح » . ولم يحدث ذلك بمحض الصدفة ، فمنذ عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٤٨ ، كان بريخت يعمل في بطء وبصبر شديد على صياغة الشكل النهائي لمسرحه ، وكانت كل مسرحية بمثابة خطوة يقطعها في مجال الممارسة ، حتى اذا حقق فيها جانبا من نظريته ، اخذ يطبق جانبا ثانيا في مسرحية اخرى . والواقع انه كان ينظر الى مسرحياته الاولى باعتبارها « تجارب » ، وفي المجلدات الاولى لمسرحه نجده بالفعل يضمها تحت عنوان: « محاولات » وفي مقال له بعنوان « الموضوعات والشكل »(٣) نجده يوضح منهجه ، فيقول : « لا يمكننا ان نحل الصعوبات باسدال ستار من الصمت عليها ففي الممارسة نظل نقطع الخطوة اما النظرية فعليها ان تغطي المسافة باكملها » .

● التجارب الاولى

واذا كانت مسرحياته الاولى عبارة عن خطوات تجريبية ، كما يعترف بذلك ، واذا كانت نظريته قد ظلت حبيسة رأسه لاتتضح معالمها الكاملة الا في بضع احاديث صحفية واذاعية وفي عدة مقالات متناثرة ظل ينشرها منذ ١٩٢٦ حتى ظهور « الاورجانون الصغير للمسرح » ، فلا مفر أمام من يحاول فهم مسرح بريخت الا ان يقطع معه نفس « المسافة الكاملة » التي تغطيها النظرية ، خاصة وان كتابه النظري اى الاورجانون ، لا يحمل أجوبة كاملة على اى سؤال تثيره مسرحياته ، فهو عبارة عن صياغات موجزة لفلسفته الجمالية ولمفهومه الدرامي .

يقول بريخت :

« انا لا اضع في مسرحياتي اي حالة من حالاتي النفسية ، وانما اضع فيها ما يمكن ان نسميه حالة العالم . بعبارة اخرى انا اضع فيها شيئا يقوم على الملاحظة الموضوعية ، هو على عكس ما يفهم عادة بحالة نفسية » .

● النفس الانسانية والمجتمع

ولنبدأ هنا : من مسرح يرفض النفس الانسانية وحدها كبؤرة للصراع الدرامي . انه اذن مسرح لن نرى فيه اي شخصية تتعرى وتعري نفسها بهدي ما تتابع الحركة الدرامية . ولو نظرنا الى انماط الدراما المعروفة منذ عصر النهضة حتى الآن ، لوجدنا ـ فيما عدا حالات استثنائية قليلة سنعود اليها فيما بعد ـ كل البناء الدرامي يرتكز على اصطدام الشخصيات بظروف تجعلها تكتشف نفسها فاذا بها تقوم ، امامنا نحن المتفرجين ، بعملية استبطان كاملة ، تكتشف خلالها نقائض الشخصية وتعرف كيف تحلها والى اي حد يصل وعيها بنفسها . فتحليل الشخصية لنفسها هو الاساس هنا . ولحظة **الاشراق التي تتوج عملية التحليل الذاتي هذه هي** قمة الدراما : انها اللحظة التي تسبق الستار الاخير . لكن لنلحظ الفخ الذي يوقعنا فيه هذا المسرح : ان جميع الشخصيات التي يعرضها **مفروض انها « تعرف نفسها » او قادرة على ذلك.** ولهذا لا نملك امامها سوى ان نعترض قائلين : هل نحن جميعا في واقعنا ، نعرف انفسنا او نملك القدرة على معرفة انفسنا ؟ من المستحيل ذلك . خاصة في عصرنا الحاضر . أولا ، لان حياتنا اصبحت من التعقيد بحيث لا يكفي ان نحلل أنفسنا بانفسنا حتى ندرك حقيقة الامور ، فنظم العالم ، من سياسية واجتماعية وعقائدية تخلق جدارا فكريا سميكا في كل مجتمع يجثم على الفرد ولا يستطيع الفرد ان يتحرر ويكتشف نفسه الا بتحطيم هذا الجدار . وثانيا لان نظم الانتاج الحالي ، في **اغلب بلاد العالم ، قد بدلت تماما من سيكلوجية الفرد :** فالعمل الآلي في المصنع ، والبيروقراطية في المؤسسات ، والتكنوقراطية وسيطرة المديرين في الشركات ، كلها عوامل تشعر الفرد العامل بنوع من الاعياء وتجعل وقت فراغه في انكماش مستمر ، وتاكل من قدراته على تأمل نفسه بحيث لايرغب الا في الهرب من اعباء الحياة ملقيا بنفسه في اي نوع من انواع التسلية التي لا تجهد ذهنه . هذا من ناحية . ومن ناحية اخرى ، نجد اليوم بناء اي مجتمع يختلف تماما عن بناء مجتمع الامس . فقديما مثلا ، كانت الدول تكفي نفسها بنفسها

فاذا احتاجت لمزيد من الكفاية الانتاجية ، لجأت الى الحرب ، الى غزو بلد تكثر بها الخامات . الا ان غزواتها لم تكن تحدث الا مرة كل نصف قرن مثلا . ومعنى ذلك ان مشاكل الافراد في تلك المجتمعات كانت تتوقف على حل ازمات المجتمع نفسه . اما الآن . فاي بلد تجرفه التيارات العالمية المتصاعدة فمثلا اذا ارتفع سعر البترول في منطقة ، واذا ظهر خطر حرب صغيرة في منطقة اخرى ، واذا ما استمرت حالة التوتر الدولي .

تاثرت كل بلاد العالم ، بحيث نجد الفرد في بلد صغير يعاني من الغلاء الذي يحدث في بلده الصغير هذا نتيجة للصراع الكبير على المستوى الدولي . ومن الناحية النفسية ، كيف يمكننا ان نحلل حالة فرد يعاني الغلاء ؟ . لو صورناه في صورة العصبي الذي يتشاجر مع زوجته مثلا بغير سبب معقول ، فهنا

لا نكون قد حسمنا « كل » المشكلة ، وانما جانبا منها . الجانب المباشر . لكن لو صورنا ازمته كجزء من ازمة مجتمع باكمله ، ثم صورنا ازمة المجتمع الكاملة كجزء من الازمة العالمية ، فهنا فقط نكون : « واقعيين » . (٤) وكلما انحرفنا عن اصابة قلب المشكلة على هذا المستوى الكلي نصبح سطحيين . وبالاضافة الى

ذلك ، ينبغي ان نلحظ عاملا له اعتباره : هو الخلاف بين من لهم فاعلية حقيقية في تحريك المجتمع بالامس ، ومن لهم الفاعلية الحقيقية في تحريك المجتمع الحالي . فبالامس ، ولنخصص فنقول **مجتمع التجار والصناع الذي بدا يتحدد منذ اواخر عصر** النهضة ، كانت عجلة الحياة موكولة لاصحاب وسائل الانتاج او من يتطلعون الى امتلاك وسائل الانتاج . وهؤلاء كانوا يشكلون الصفوة المختارة من الطبقة البرجوازية . ولهذا كانت اهتمامات ابناء ذلك المجتمع هي : كيف يصل الفرد الذي لا يملك شيئا (على عكس الاقطاعي الذي كان مالكا منذ مولده) الى النفوذ والسلطة ؟ وكيف يمتثل آخر ؟ وما موقفنا نحن ؟ واي دور نقوم

به في حياتنا حتى نصبح شيئا ؟ . ولهذا السبب كان « الفرد المختار » . اي الصناعي والمثقف البرجوازي والموظف في الدولة البرجوازية ، اقول كان « الفرد المختار » هو محور الادب . في القصة يسمى بالشخصية الرئيسية او بالبطل . وكذلك في الدراما . فالدراما في ذلك الوقت كانت تدور حول حياة أبطال لهم خصائصهم المميزة ، لا يتطلع الجمهور الى افعالها الا لانها تخاطب تطلعاته وتثير فضوله وتشعره احيانا . بان هؤلاء العظماء الذين يحسدهم مثله تماما ، لهم لحظات ضعفهم ولهم الامهم . اما سائر افراد المجتمع ، فكانوا من الفلاحين الذين لا يعرفون القراءة او الكتابة ، ولا يترددون على اي مسرح ؛ فالمسرح قائم في قلب المدينة الكبيرة لا يبلغ الريف ابدا ، بينما كل ما في الريف يدخل في مجال الدراسات الفولكلورية

● الحالة النفسية وحالة العالم

على هذا فدراما الحالات النفسية جاءت لتخاطب انسانا بعينه ، كان له دوره الذي يلعبه في مرحلة معينة من مراحل تطور التاريخ الانساني ، هي مرحلة نشوء المجتمع الراسمالي في بداية تكوينه ، اي في مرحلة المنافسة الحرة . غير ان هذا النوع من الدراما يفقد سبب بقائه منذ اللحظة التي لم يعد يتوقف فيها مصير الفرد على ملكاته ، وانما تخطى ذلك ليصبح جزءا من مصير العالم . ان اي عامل يعجز ، مهما بذل من ذكاء عن امتلاك مصنعه . فملكاته النفسية لم تعد هي كل شيء في

واقعه . ولهذا يتغير حتما مركز الثقل في الدراما ، لتصبح ابعاد الواقع هي ارتباط الفرد بتنظيم مجتمعه من جهة ، وارتباط نظم المجتمع بالصراع الدولي من جهة اخرى .

هذا هو ما يفسر عبارة بريخت : « انا اضع ما يمكن ان نسمي بحالة العالم في مسرحياتي » . غير ان اي دراما لن تكون دراما ما لم تظهر الانسان وهو « في حالة صراع » . واي حالة صراع تعني بالضرورة حالة نفسية . فهل تعني عبارة بريخت انه يلغي الحالات النفسية نهائيا من مسرحه ؟ .

يضيف بريخت

هذه الفقرة : التي اكتفي باعطاء الوقائع ، والوقائع وحدها لكي

يفكر المتفرج من تلقاء نفسه . ولهذا انا فى حاجة الى جمهور يقظ الحواس يعرف كيف يلاحظ ويشعر بمتعة التأمل والتفكير » .

وعندما يركز الكاتب المسرحى عمله على اعطاء الوقائع ، فهو لن يدفع شخصياته الى اكتشاف نفسها . وكذلك لن يجردها من حالاتها النفسية . وانما سيصور حالاتها النفسية كجزء من الواقع . وهو يبدأ على نحو ما يفعل كتاب الـدراما فى المسرح الطبيعى : انه يصور الانسان على الصورة التى نراه بها فى كل يوم ، بلا وعى بوضعه أو بظروفه ، وانما يتحرك فى حدود تفكيره الخاص ووفق سلوكه العادى . أى انه سيقدم لنا شيئا يشبه (شريحة الحياة) التقليدية . لكن هل يقف عند **هذا الحد ؟ . لقد اوضـح موقفه منذ البداية وقال لنـا التى** اضع حالة العالم . كيف ينفذ مشروعه ؟

● الشخصية ومركز الصراع الدرامى

ها هو بريخت يستطرد فى نفس الحديث ، فيقول :

« عندما تتصارع شخصية وسط متناقضات نعرف ان لهذا السبب وحده لا يوجد اى كائن انسانى يستطيع ان يكون واحدا فى كل لحظة فالظروف الخارجية لا تكف عن التغير ، وتوازن الشخصية الداخلى يتعدل بالتالى . وما يسمى بالانا المستمرة مجرد اسطورة » .

وبهذه العبارة تكتمل الأرضية التى نقيم عليها بحثنا ، فما يهدف اليه بريخت هو ، بالدقة ، مسرح يعرض وقائع تتابع أمام عيوننا بنفس الطريقة التى تتابع بها فى الحياة ، أى دون أن يضفى عليها أى شحنة انفعالية ودون ان ينتزع الشخصيات من مجرى واقعها اليومى ويختار لها حالة فريدة تواجـه فيها أزمتها . فحياتنا الآن ، حياة البسطاء من ملايين الناس لم تعد تمنحنا تلك اللحظات الفريدة التى كانت تتاح للعظماء **والأبطال والشخصيات المتميزة فى العصور السـعيدة الماضيـة** ومن الزيف أن نتجه لاحتضان واقعنا المعاصر وفى الوقت نفسه نقدم شخصيات نادرة لجمهور كبير ، لجمهور اليوم الذى يتكون من صغار الطبقة الوسطى والعمال والمثقفين ، لجمهور اليوم الذى لم يعد يعيش حياة تلك الشخصيات النادرة . ولو اتجه المسرح الى ذلك ، لفقد جمهور اليوم ، واصبح مسرحا للصفوة المختارة من الارستقراطية البرجوازية . ومعنى ذلك ان ثمة حتميـة توجه الكاتب لاختيار نوع الشخصيات فى مسرحه ولتحـديد الطريقة التى يعبر بها عن واقع هذه الشخصيات . وفى نظر بريخت ، لا نستطيع أن ندفع الشخصيات الى تحليل نفسها ، ففى واقعها العادى يستحيل ذلك ، لكننا نستطيع ، ككتاب ، أن نضعها وسط الظروف التى تشكل نفسيتها ونربط هـذه الظروف بالافكار والنظم التى تتحكم فى تكوينها . وحينما نضع الشخصية وسط تناقضاتها ، فيتغـير مركز الصراع الدرامى : انه الآن لا يدور فى نفس الشـخصيات وانما فى نفس الجالسين فى الصالة يشهدون العرض المسرحى . فالشخصية على خشبة المسرح تواجه موقفا له مكوناته الخاصة ، وبتفاعلها مع هذا الموقف تبدأ افكارها تتغير ومثلها العليا القديمة مثلا تتحطم وحاجتها للضرورات تجعلها تتكيف مع الظروف الجديدة باختصار ، ثمة عملية تغيير تتم فى قلب كل شخصية ، وهى تبدو ملحوظة عندما يظهر الكاتب نفس الشخصية وقد انتقلت الى موقف ثان . فاذا بخصائصها النفسية تبدو مختلفة تماما عما **كانت عليه فى الموقف الاول . وبتوالى الانتقال من موقف لآخر** نكتشف ، نحن المتفرجين ، ما يبدو هنا **الا توجد ابدا شخصية ثابتة** . ولما كانت فكرتنا العامة عن الانسان تظهره لنا كمـا لو كانت له ملكات نظرية ثابتة ، ولما كنا نقسم الناس الى طبائع ثابتة هى أيضا ، فنقول هذا شرير « بطبعه » وهـذا خير « بطبعه » ، فان هذه النظرة تخلق فى نفوسنا شعورا بأن العالم لا يتغير على الاطلاق ، وبأن نظم الحياة التى نحياها فى هذه اللحظة هى نفس نظم الحياة التى عاشها اجدادنا منذ كان الانسان،وبعبارة أخرى ، نحن لا نلحظ التغيرات البطيئة التى تجتاح حياتنا ثم تتغلغل تدريجيا فى كل شىء فى واقعنا ، ولكننا نرجع كل ظاهرة تطرأ علينا الى الصدفة أو الى طبائع النفوس او الى : « هذه هى الحياة » و « هذا هو حال البشر » . وهذا الاحساس بأن كل ما يحدث عبارة عن تراكم فى المكان ينبغى حقا ان نحطمه . وعلى خشبة المسرح يتم تحطيمه باظهار الظروف الموضوعية التى تشكل أى ظاهرة تطرأ علينا . فالكاتب المسرحى يلقى الضوء الكافى على الظاهرة ، الا أنه ، فى ذات الوقت ، يظهر شخصياته وهى لا تفطن الى ان ظواهر حياتها تتغـير بنفس الطريقة لظواهر بمدينة . ان الشخصيات تواجه واقعها كما يواجه الجمهور الجالس فى الصالة واقعه العادى . وعندما يجلس فى الصالة ، سيصـحب الشخصية بنفس الطريقة التى اصاحب بها أى انسان نعرفه فى حياتنا اليومية . لكن ما أن تظهر لنا حقيقة الظروف التى تغير الشخصية ، وما أن نجد الشخصية لازالت اسيرة عاداتها وتقاليدها التى تمنعهـا من ادراك التغير حولها ، وبالتالى عاجزة عن الشعور بأنها هى ايضا تتحرك ، ما أن نجد انفسنا فى منتصف المسافة بـين **الظروف الموضوعية المحركة للواقع ، وبين (اسلوب الحياة الروتينى الذى يجعل الشخصيات لاتدرك حقيقة واقعهـا)** حتى نشعر بالرغبة فى الصياح فى وجه الشخصيات : « كلا ، انتم لا تشعرون بما يحدث حولكم ، احترسوا من الخطر الذى يهددكم ، اماكم الفرصة لتغيير حياتكم ، فلم لاتدركونها ؟ » فالمتفرج يقوم بدور اشبه بدور « المونتير » فى السينما : انه يربط مصير الشخصيات بظروفها ، وكل موقف تنتقل اليه الشخصيات يحطم عاداته فى مواجهة الحياة ، يحطم جدار الروتين ومنطق الثبات ، ويجعله يرى الانسان فى حالة تغير مستمر .

● موقف المتفرج

وعندما يصبح دور المسرح هو اظهار الظروف التى تغـير الانسان ، فان تكنيكا باكمله لا بد وأن يرى الضوء ، محطما تكنيك المسرح القديم ، المسرح البرجوازى . وأول شىء سيضعه هذا التكنيك الجديد موضع الاعتبار هو : **موقف المتفـرج** . فلابد أن تكون الدراما المعروضة على خشبة المسرح لنظرة تنقل المتفرج من الطريقة الروتينية التى ترى بها واقعه كما لو كان ثابتا منذ الازل الى طريقة جديدة فى مواجهة الحياة تبصره بمواطن التغيير . وفى هذه الحالة ، تتبدل تماما فاعلية المسرح ، ولكى ندرك مقدار فاعلية المسرح الجديد ، والفارق الكبـير بينها وبين فاعلية المسرح القديم ، علينا ان نستشـهد ببعض

اساليبنا فى مواجهة الاحداث الغير عادية فى حياتنا اليومية . فمثلا عندما نجد انسانا فى حالة حزن حادة او امرأة تسرف فى اظهار عواطفها او ارملة تبكى بحرارة أو عانس بلغت حد السخط الشديد على كل سعادة يشعر بها المحبون ، عندما نصبح امام حالات من هذا النوع ، أى حالات ليست مما هو مألوف فى روتيننا ، فاننا نقول لانفسنا : « انهم يمثلون ولا يمكن ان يحدث هذا فى الحياة ! » . لكن ما من شيء كهذا نقوله عندما نرى شخصيات تعيش نفس الحالات المخالفة للمألوف على خشبة المسرح ، بل اننا نشعر بتوترنا يتزايد كلما « فضفضت » شخصيات الدراما حالاتها النفسية وبالغت فى التعبير عن انفعالاتها . فلماذا يحدث هذا داخل الصالة ولا يحدث ابدا فى الحياة اليومية ؟ . لماذا نصف من يعبر عن نفسه بامتلاء بانه : « يمثل » ولا نشعر ابدا بخروج الممثل الحقيقى عن الصدق ؟ . ولا اجابة سوى هذه : اننا ، نحن وظروف تتابعت خلال قرون ، خالقة مكوناتها الفكرية والنفسية ، اننا وتلك الظروف قد صنعنا قالبا للحياة يضمن استمرار العمل والتأقلم بالواقع على وتيرة لا تتغير . فاذا وصلنا الى مرحلة نشعر فيها باننا « لا نستطيع بعد ان نحتمل .. » أو « ليست هذه حياة جديرة بانسان يعبر عن نفسه كانسان .. » ، اذا وصلنا الى الازمة التى تخرجنا عن قالب الروتين ، وجدنا المسرح امامنا يهيئ لنا عرضا تمثيليا ، فيه شخصيات ، مثلنا تماما تواجه أزمة كالتى نواجهها ، وبدلا من ان نتأمل نحن ازمتنا ، **نترك مشاعرنا للشخصيات ، ونشرع من التمثيل الفريد بين مصيرنا ومصيرها ، نجد الشخصيات « تمتص » انفعالاتنا ، وكلما توترت ، كلما انتقل توترنا من طوايانا المستترة الى خشبة المسرح ، وعندما ينتهى العرض التمثيلى ، تكون قد « غسلنا » نفوسنا تماما . وفى النهاية ، نعود لنواجه حياتنا كما كنا نواجهها .**

● امتصاص فاعلية المتفرج

فالمسرح القديم يقوم على ما يسميه بريخت بامتصاص فاعلية المتفرج . وهو ، ككل مؤسسة ثقافية فى المجتمع البرجوازى ، ينزع الى تسوية الفكر والشعور الانسانيين بالقالب الروتينى للحياة الآلية ، حياة الانسان فى مجتمع راسمالى يحاول تجميد كل الاوضاع لمصلحة القوة المسيطرة على الانتاج . وعلى هذا نجد هدفه الرئيسى هو اظهار شعورنا بضرورة تغيير حياتنا (وهو شعور ينتج عن "متصاص وعينا للتغييرات الكمية التى **تطرأ على واقعنا وتدفعنا . احيانا بطريقة لاشعورية . الى تحويلها الى تغييرات كيفية ، اقول ان هدف المسرح البرجوازى الرئيسى هو اظهار شعورنا بالتغيير بانه مجرد ازمة طارئة ، وبانها ، ككل الازمات ، سوف تزول ، وباننا سنعود فى النهاية الى نمط الحياة المألوف . ولهذا السبب ، يعطينا المسرح** البرجوازى الانسان فى صورة نمط ثابت الخصائص . ويمتص فاعليتنا لنقول لانفسنا مع كل عرض : اننا كهؤلاء الذين على المسرح ، ليست ازمتنا غريبة . فالكل يعانى مثلها . والتقديم الرائع فى هذه الصورة يجعل نظرتنا تنحرف دائما عن ادراك خصائص اللحظة التى نحياها ، تنحرف عن الاحساس بالزمن وبالتالى نبتعد نحن عن معاصرة الاحداث . ويلخص بريخت وظيفة المسرح البرجوازى هذه فيقول :

« ان وظيفة المسرح البرجوازى هى تقييم ما هو غير زمنى فى موضوعاته ، لان تمثيله للانسان يقوم على ما تعودنا على تسميته بالانسان الخالد . فالحكاية يتم بناؤها الفنى بطريقة تجعلها تخلق مواقف ذات مغزى عام ، وتسمح للانسان فى كل عصر ومن كل اصل ، للانسان عموما ، ان يعبر عن نفسه » .

● وظيفة المسرح الجديد

ومهمة المسرح الجديد أن يضع الانسان فى الظروف التى تحيط به وتحدد مجال فاعليته وتحلل عناصر تغييره وتغيير مجتمعه . ولهذا فهو يعرض تماما عن وظيفة المسرح القديم ، ويغير تماما من موقف المتفرج . انه يبنى الدراما بحيث تسمح للمتفرج باستجماع الظروف الموضوعية التى يعيش فى قلبها وبحيث يترك الصالة وقد اصبح « على وعى » بما يشكل حياته . **فوظيفته اجتماعية وهى ايضا وظيفة ثورية .** واذا ما اعترض البعض وقد استعاد عبارات اصحاب نظريات المسرح الطبيعى القائلة بضرورة تصوير الانسان كنتاج لبيئته وبضرورة تحليل مكونات هذه البيئة :

فان بريخت يجيب : ان عددا من الظروف الخارجية تتغير (اى فى المسرح الطبيعى) والبيئة تتنوع لكن الانسان نفسه لا يتغير . فالنقصة فى الدراما تعنى بالبيئة الاجتماعية ولا تعنى بالانسان وهكذا تفقد البيئة الاجتماعية كل اهميتها وتعتبر ذريعة ، انها معطية متنوعة ، انها شيء لا انسانى بالتحديد ، فهى توجد اصلا بمعزل عن الانسان » .

فكأن اساس المسرح الجديد هو تحديد العلاقة المتبادلة بين الانسان والبيئة . فاظهار البيئة كموضوع تغيير مستمر لابد أن يصحبه التركيز على مؤثراتها على الانسان ثم الطريقة التى يتفاعل بها الانسان مع هذه المؤثرات وكيف يعود فيواجه بيئته **بافكار جديدة تجعله يشعر بضرورة تغييرها . وفى حدود** التفكير التجريدى . قد تبدو العلاقة قابلة للتجسيد . الا انها دراميا ، ليست بالمهمة السهلة . فالمسألة تتعلق باعادة النظر الى تكنيك المسرح ككل . اذ كيف تظهر هذه العلاقة على خشبة **المسرح ومسرحنا يجرد الانسان من نسبية الظروف ليحوله الى** نمط عام ؟ .

● الظرف التاريخى

اولا وقبل كل شيء لابد وان نقف على ما هو مشترك بين المتفرج وبين شخصيات المسرح وبينها . وما هو مشترك بينهم جميعا هو الظرف التاريخى الذى ينشأ فى لحظة العرض المسرحى فلو فرض وكنا فى المانيا عام ١٩٢٧ مثلا ، لوجدنا جمهورنا ينقسم على النحو التالى : فئات من الجماهير العريضة تناضل

فى سبيل حكم جمهورى ديمقراطى شعبى فى مايار ، تقابلها فئات من الرأسماليين الكبار ومن هيئة اركان الحرب تحاول ان **تحطم الحركة الجماهيرية لكى تستولى كلية على السلطة ، فيهما** وحده تستطيع أن تضع العالم فى خطر حرب ، وبالتالى تحول المصانع التى تنتج للجماهير سلعا تسد ضروراتها الى مصانع للسلاح والذخيرة ، وبين الفئات الجماهيرية والفئات الاحتكارية توجد فئات وسط ، من موظفين روتينيين ورجال دين وفلاحين، ولو انحرف الوسط جهة اليسار انتصرت الحركة الديمقراطية الشعبية ولو انحرفت جهة اليمين انتصر الاحتكاريون . وفى هذه المرحلة ، يظهر الانتهازيون وتجار المبادىء ومحترفو السياسة ، كما تظهر فئات الجواسيس والعاهرات والسماسرة وسط المفكرين والمثقفين أنفسهم وتبدأ موجه من الديماجوجية لجناح الوسط ، فتتبنى شعارات الثورة المزيفة ، وتضلل بها الجماهير ولما كان اليمين يسلمها فهى تملك القدرة على العمل العلنى وعلى الدعاية لانفسها فتقترب اكثر فاكثر من الجماهير وهنا تستسلم لها العناصر المكدودة والجائعة والتى لم تعد تحتمل وفجأة نجد اننا امام حزب يزحف نحو السلطة : انه الحزب النازى .

هذا الوضع الذى كانت فيه المانيا هو ما نسميه بنسبية الظروف ، وهو وضع تاريخى ، اى وضع لن يكون دائما على الاطلاق ، لكنه تكون نتيجة لظروف خاصة ، وهى ظروف قابلة للمعرفة ، ولا يمكننا ان نترك هذه الظروف وتصور حالة الانسان الالمانى فى ذلك الوقت كما لو كانت حالته مجرد **ازمة نفسية عابرة او لحظة وجدانية تتجلى فيها ميول للسوداوية** وللأحزان ، من المستحيل ذلك قطعا ، لان هذه الظروف هى وحدها ما تشكل الانسان الالمانى فى ذلك الوقت . وعلى خشبة المسرح ، ينبغى هنا ان نلغى توقعات المتفرج القديمة ، فاذا كان ، فى المسرح البرجوازى ، يتطلع الى الاجابة على هذا السؤال : « ما هو الانسان ؟ » ، فان مايجب ان نوقظه فى نفسه من الآن فصاعدا هو هذا السؤال : كيف وصل الانسان الى هذا الحد ؟ ولماذا ؟ وكيف يمكنه ان يغير ظروفه ويستعيد حريته ؟ » .

● تحطيم التماثل بين المتفرج والشخصية

ويفرق بريخت بين موقف المتفرج فى المسرح القديم وموقفه فى المسرح الجديد فى هذه الفقرة :

« ان المتفرج فى المسرح الدرامى (المسرح القديم فى نظر بريخت ، اى المسرح البرجوازى) يقول : نعم ذلك ماعانيته انا ايضا ـ هكذا انا ـ هذا شىء طبيعى تماما ـ وسيكون دائما على هذا النحو ـ ان ألم هذا الكائن يهزنى لانه ما من مخرج له ـ انه لفن عظيم : لايوجد ما يصدمنى هنا ـ اننى ابكى مع من يبكى واضحك مع من يضحك » .

« ويقول المتفرج فى المسرح الملحمى (اى المسرح الجديد) : ماكنت لاتصور ابدا شيئا كهذا ـ ليس من حق انسان ان يسلك مثل هذا المسلك ـ هذا مايثير الفضول ، انه شىء لاتصدق انما نراه بعيوننا ـ لابد ان توضع نهاية لهذا ـ ان ألم هذا الكائن يهزنى لانه كان ثمة مخرج له اياكان الوضع ـ انه لفن عظيم : كل مافيه يصدمنى ، اننى اضحك على من يبكى وابكى على من يضحك » .

ولكى يتحقق موقف المتفرج ازاء الدراما الجديدة ، فاول خطوة يقوم بها الكاتب المسرحى فى بناء الدراما هى **ان يلغى مبدأ تماثل الشخصية المسرحية مع المتفرج** .. فلا يوجد انسان على خشبة المسرح يعبر عن انه أو يضحك لمسراته ، بل لا يوجد انسان يصل الى لحظة انفعال كبير بموقفه ، لان البناء الدرامى يسير بحيث يخاطب طاقة المتفرج الانفعالية وحدها . لكن : كيف ؟ كيف يمكننا ان نحطم مبدأ التماثل بين الجالس فى الصالة والواقف على خشبة المسرح ومع ذلك نزعم ان هذا الذى يحدث دراما بالدرجة الأولى ؟ .

ان هذا التغيير فى مفهوم الشخصية الدرامية ، باعتبارها الان ممائلة للانسان الذى لا يعى ظروفه ، للبسطاء من الناس، هذا التغيير فى مفهوم الشخصية الذى يجعلها لاتصل الى ادراك وضعها ابدا ، انه لايتحقق الا فى مستويين : فى المستوى الاول يظهر الكاتب شخصياته فى مواقف متوالية (كما اوضحنا) وفى كل موقف يشهد المتفرج عملية تغير كاملة فى الشخصية ، وفى كل موقف يرى المتفرج بنفسه كيف تتفاعل الظروف لكى تبدل من الشخصية ، وتكنيكيا يستلزم هذا التغير فى البناء بتتابعه على نحو مايفعل كتاب المسرح التعبيرى ، وخلال تتابع الحركة المسرحية فى الموقف الواحد التعبيرى ، وخلال تتابع الحركة المسرحية فى الموقف الواحد ، تسلك الشخصيات مسلك الانسان الذى يجهل ظروفه ، بعدم فطنته وسذاجته احيانا ، كما يفعل الناس فى حياتهم اليومية بينما تجتاحهم ظروفهم الجديدة التى تتطلب منهم تعديلا كاملا فى سلوكهم وطريقة جديدة فى المواجهة ، واثناء ذلك ، تتحرك عاطفية المتفرج وحدها : انه مستفز دائما ، لانه يرى الظروف الحقيقية ويرى الشخصيات لاتدركها فيود لو دفع الشخصيات الى اتخاذ الموقف السليم ، وهذا مايجعل **المتفرج يقوم دائما بدور الرقيب او بدور الشاهد الفعال للاحداث** .. وبالطبع ، سيصل المتفرج الى لحظة ترتبك فيها مشاعره على الانفجار ، وهنا ينقلنا كاتب الدراما الى المستوى الثانى **الى تقليص انفعالاتنا** ، ففى نهاية كل موقف ، يكف التمثيل ليحل محله غناء من جوقة المنشدين او اغنية منفردة يؤديها مغن أو مغنية ، ومهمة الغناء بالنسبة للمتفرج تنحصر فى تصفية انفعالاته التى تراكمت مع الموقف ، انها ـ الاسياق الدرامى ـ التى تمتص طاقته الانفعالية ، حتى اذا جاء الموقف التالى استعاد المتفرج صفاء نفسه ، وبالتالى استعداداته للحكم الموضوعى على مايراه .

« رجل المحامل » كفكرة وانسان

لقاء مع الفنان الفلسطيني (سليمان منصور)

عندما شاهدت لوحة (جمل المحامل) ، ايقنت من الوهلة الاولى ان الفنان الذى نفذ هذه اللوحة لا بد وان يتمتع بخلفية فنية وفكر ناضجين. . وعندما دققت النظر اكثر ، ادركت ان لذلك الفنان اصابعا تعرف كيف تحرك الفرشاة . . وبعدا جماليا يستطيع إختيار الالوان بكل ثقة ، واللوحة ذاتها تعكس نفسية انسان تغرى الباحث للغوص فى اعماقها ، والتعرف عليها عن قرب . . واذا كنا قد عرفنا (جمل المحامل) كلوحة معروفة . . اصبح لزاما علينا التعرف على جمل المحامل كفكرة وكانسان .

من خلال هذه الرؤيا البسيطة وجدت نفسى ادخل بيت (سليمان منصور) ذلك البيت المتواضع الذى شاء له الحظ ان يتحمل فوضوية فنان ليعطى من خلالها عالما منظما من الحب والجمال ، عالما سنحاول التعرف علية خلال دردشة عامة معه

سؤال : هل لنا في قراءة سريعة لبطاقتيك الشخصية والفنية ؟

جواب : ولدت فى « بيرزيت » وعشت في « بيت لحم » و « بيت جالا » ودرست الفن في كلية بالقدس وبقيت فيها ،حيث بدات انتاجى حال تخرجى

سؤال : كيف نستوضح شخصية (سليمان منصور) عند رؤيتنا للوحة من اللوحات ؟

جواب : هناك عدة اشياء اركز فى لوحاتي عادة على الانثى او المراة الفلسطينية ، واحاول دائما ان اجعل الجميع (مثقفون وعاديون) يفهمون اعمالى ، ومن حيث الالوان فانني اهتم بأن تكون « نظيفة » ، ويقولون انني احاول دائما رسم اليدين بصورة مكبرة وكذلك العينين . . وعندى — في لوحاتى — نوع من الافق يبرز فى مشهد السماء او الجبال حيث تبدو اللوحة غامقة الالوان ما عدا جزء



مضيء في خلفيتها ، وهذا شيء اكتشفته حديثا ، ولنسميه « الامل » بالاضافة الى المواضيع التى تحملها لوحاتي . . وهي المواضيع التي اعتقد انها تهم الناس ، وهي عادة ما تكون مواضيعا سياسية ، وهناك ايضا الدقة في التنفيذ لانني اتعب كثيرا فى تنفيذ كل جزء من اللوحة .

سؤال : اين يبرز الخلق الحقيقي لفناننا . . هل هو في : الفكرة ام الريشة ام الالوان ؟

جواب : انك لا تستطيع الفصل بين الريشة والالوان . . وانا اعتبرهما الاساس ، وانا ارسم لانني احب الرسم ولكنني اضع فى رسمي فكرة ، والظروف التي نعيشها هناهي التي تتحكم اكثر فى عملية ابراز الجماليات ، اذن فانا اعتقد بأن الفن كفن هو الاهم ولكن يتوجب على اي فنان في بلادنا ان يعطي لاعماله افكارا تهم الناس وتصور مشاكلهم وذلك يعود الى مدى تفاعل ذلك الفنان مع الناس ومع الاحداث .

سؤال : للفن مجموعة مدارس تتمايز من حيث النهج والاسلوب — حدثنا عن المدارس الاساسية لفن الرسم ، والى اى منها ينتمى فنك ؟

جواب : هناك المدرسة الواقعية (الكلاسيكية) وهي قديمة ،وفي بداية القرن العشرين ظهرت عدة مدارس ، وقبلها بفترة ظهرت مدرسة الانطباعيين اى النقل عن الطبيعة راسا ،(اخذ انطباعا من المنظر الذى يكون امام الرسام) وكان مبنيا على اساس — المسائل الضوئية — كالشمس مثلا وكيف انها تتكون من مجموعة الوان ، وفى بداية الثورة الصناعية وانتشار الكاميرا ، بدا الفن يبتعد عن الطبيعة ، حيث برزت مجموعة مدارس — كالسريالية — التى كانت تأخذ اشياء من الطبيعة ولكن لتضعها فى اماكن غير طبيعية مثل — منظر جبل براس تمساح مثلا — اي الرسم من العقل اللاواعي ؛ ثم جاءت المدرسة — التكعيبية — ثم المدرسة — التجريدية — وهي احدث مدرسة فنية بالاضافة الى الـ — بوب ارت — الموجوده في امريكا ، حاليا نرى ان المدارس الفنية بدات تعود الى الرسم الواقعي ولكن بالوان حديثة وبتصور حديث للاشياء ، اي هى عبارة من عملية دمج بين الواقعية والسرياليه والتعبيريه ، وهذا هو الاسلوب الذي اتبعه انا تقريبا

سؤال : الالتزام بقضايا الناس ومشاكلهم ، ضرورة اي فنان لنجاح اي فنان ، وهناك ايضا التزام للفنان تجاه ذاته ، يستطيع من خلالها التعبير عن احاسيسه ومشاعره في لوحة — جمل المحامل — ولوحة — عروس الوطن — كيف نستطيع تبيان شقى هذا الالتزام ؟ .

جواب : كل فنان يجب ان يكون التزامه لذاته لانه من خلال ذلك — يتبين — التزامه للناس الذين يحيا معهم ويعيش مشاكلهم . . .

وبالنسبة لجمل المحامل رسمتها عام ١٩٧٢ كان الناس يعيشون وقتها حيرة تجاه الاحداث السياسية السائدة ، فيها لمحة من السريالية — رجل رغم تعبه الى انه قوي حمل على ظهره القدس ومشى فى فراغ لا يعرف اين يسير — فيها

نوع من التمسك بمقدساتنا وارضنا وتضيتنا ، الا انها تحوي شيئا من الضياع ؛ اما بالنسبة للوحة — عروس الوطن — فهي اكثر واقعية . . وتعبير مباشر عن مشاعر الناس ، واعتقد ان الزامي بقضية معينة كان اكثر وضوحا في — عروس الوطن — اما لوحة — جمل المحامل — فحملتها كثيرا من مشاعري الخاصة . . وعروس الوطن تصلح لمرحلة معينة فهي مثل — البوستر السياسي — جاءت لتعبر عن حدث سياسي مؤقت

اما — جمل المحامل — فهي تصلح لكل وقت وهذا ساعد على انتشارها بشكل كبير في الوطن العربي واوروبا

سؤال : هل تستطيع التعبير في اي من لوحاتك عن نفسك ورغباتك التي تعيشها في عالمك اللامرئي ؟

جواب : لا والله . . اخجل من التعبير عن رغباتي التي أعيشها في عالمي اللامرئي ، واريد ان اقول ان الفنان اذا اختط خطا معينا وخاصة في ظرف كالذي نعيشه يفقد مشاكله الخاصة أهميتها فيتركها للمستقبل ولا اظل هنا من اهمية بمشاكلي الخاصة ، فانا لا اختلف عن اي انسان لي رغباتي واحب ان يتوفر لي بيت وان اكون مستقرا واصبح فنانا جيدا .

سؤال : هل تشعر انك تستطيع ان توصل للناس افكارك التي تحملها للوحاتك ؟ وهل نستطيع القول ان هناك جمهورا فنيا متبلورا يستطيع فهم ومجاراة انتاجكم الفني وان لم يوجد مثل هذا الجمهور بعد ما هي في رأيك الاسباب ؟ .

جواب : هناك مشكلة كبيرة تواجه الفنان ، حيث ان الفنان يتمتع بوجود دافع فني — يدفعه — لرسم اشياء حديثة وباساليب متطورة . . الناس بالطبع لن يستطيعوا فهم هذه الاشياء ، — ويعود — ذلك الى الجهل — الفني — في مجتمعنا والفنان الذكي — في اعتقادي — هو الذي يستطيع ان يوفق بين ما يريده هو وبين ما يمكن ان يفهمه الجمهور وبالنسبة للوحاتي فان كل انسان يستطيع ان يجد شيئا بداخلها — بغض — النظر عما اذا كان ذلك الانسان يتمتع بوعي فني ام لا فلو شاهدها انسان اوروبي مثلا فقد يعجب بتنفيذها والوانها اي بالشكل ولو شاهدها — انسان — اخر لا يتمتع بثقافة فنية ، اظن انه سيعجب بالفكرة لانها تهمه والتي عبر عنها بشكل بسيط ؛ اما بالنسبة للجمهور الفني فهو لن ياتي من الفراغ ، بل على الفنان نفسه يعود ذلك .

سؤال : اين يجد — سليمان منصور — بعده الخاص في كل من : الطبيعة ، المراة ، الرجل والحيوانات ؟

جواب : هناك نوع من الطبيعة في كل لوحة ارسمها ولكنني احاول دائما ان احورها .

واما بالنسبة للمراة فليس هناك من سبب — محدد — يدفعني لان اعبر عن الشعب الفلسطيني في لوحاتي بواسطة المراة الفلسطينية انني اشعر بان المراة اجمل من الرجل بالنسبة للرسم في ملابسها — الثوب المطرز مثلا — وفي شعرها ووجهها يعبر عن مشاعر الحزن او الفرح بشكل ادق من الرجل بالاضافة الى الفكرة العامة عن المراة وهي العطاء وما تحمله من مشاعر انسانية كالعطف والحنان .

اما الرجل فانني اجد صعوبة في رسمه رغم انني اعطي المراة في لوحاتي صفاتا رجولية ، وانا احمل فكرة خاصة حول هذا الموضوع ، وهي انني اعتقد ان الرجال غائبون .

اما بالنسبة للحيوانات فانني لم استخدمها في لوحاتي حتى الان ولكنني احب القطط .

سؤال : لقد اشتركت مع مجموعة من الزملاء في اقامة معارض للوحاتكم خارج الوطن ، ما رايك بمثل هذه التجربة ، وهل تعتقد انها حققت نتائجها المرجوة ؟

جواب : اقمنا معرضا في عمان واعتقد ان الفنانين هناك استفادوا كثيرا ، حيث انهم راوا فنا جديدا بالتزامه وتعبيره عن المشاعر الوطنية وكان مقررا ان نتوجه — بمعرضنا — الى دمشق الا اننا رفضنا نتيجة لظروف يعرفها الجميع وبعد ذلك ذهبنا الى لندن .

وهناك معرض سنقيمه في الربيع القادم في الكويت وليبيا — وقد تلقينا دعوات لاقامة معرضنا من جمعية الصداقة العربية الالمانية وجمعية الصداقة العربية الهولندية . . ورغم تعدد الاماكن المقترحه للعرض . . فانني اعتقد انه يجب التركيز اولا على اقامة المعارض هنا في بلدنا . . حتى نستطيع ان نخلق ثقافة فنية لدى جماهير شعبنا ، فجماهيرنا هي الاساس .

سؤال : نستطيع القول ان الرسم في بلدنا بلغ مستوى معينا هل انت — راضي — عن هذا المستوى ، وهل نستطيع ان نقارنه بالمستوى الذي بلغه من الرسم في الوطن العربي ؟

جواب : بالنسبة للفن في الارض المحتلة اذا نظرنا اليه من حيث عمره الصغير جدا نقول انه جيد ، ولا اعتقد ان اي فنان قد يرضى او يقتنع بمستوى معينا لفنه ، اما بالنسبة للوطن العربي فلو استثنينا العراق ومصر اتصور اننا وصلنا مستوى جيد جدا مع اخذ الظروف التي نعيشها هنا بعين الاعتبار .

سؤال : ما هي في رايك اهم المشاكل التي تواجهونها . . وماذا

الوفاء

قصة قصيرة

. . . في طريقهما الى السوق كان الزوج ملتزما بالصمت ـ على غير عادته ـ يسبق زوجته التي كانت تسير شاردة الذهن مفكرة بعدة خطوات ، وكانت الشمس تحاول الافاقة في سمائها بعد ليلة طويلة امضتها في النوم لترسل اشعتها من خلف الجبال حيث تبعث بدفئها الى الطيور التي اخذت تحلق فوق المروج الخضراء فرحة .

كانت الزوجة لا تزال تعيد في داخلها ذكرى معركة خاضتها بالامس مع زوجها بسبب ذكريات عتيمه . وحاولت ان تقنع نفسها اخيرا بانه من الخير لها ان تنسى ذلك بعد ان احست بطعم الملوحة يسري في حلقها حيث كانت دموعها تنهمر بصمت نتيجة تأثير تلك الذكرى الاليمة : تتابع زوجها بنظرات حب ودلال بالرغم من القسوة التي احالت فراش زواجهما الى اشواك .

امضت ليلة الامس ترقب السطح من خلال دموعها ـ لتعد ـ الواح الخشب تارة وتنظر عبر النافذة لتتعجل قدوم الصباح تارة اخرى

بينما كان زوجها يغط في نوم عميق يتصاعد شخيره بشكل مزعج حتى انقذها صياح الديك معلنا اقتراب الفجر حيث نهضت قبل تسلل النور الى الغرفة لتشعل المدفأة وتداعب زوجها تحاول ايقاظه ليذهبا الى سوق المدينة .

في طريقهما التقيا بمجموعة مزارعين كانوا يستعدون لبدء عملهم في الارض حيث حياهما الزوج متابعين المسير نحو المدينة ، وفي المساء عادت صورة الليلة الفائتة تداعب ذاكرتها بينما كانت تضع طعام العشاء لزوجها متلهفه . . .

لم يتعد طعام العشاء رغيفين من القمح ووعائين صغيرتين ملئا بالزيت والزيتون وثلاثة قطع من الجبن . جلست لتشارك زوجها الطعام الا انها احست خلال حديثها معه بان شيئا غامضا يظلل حديثهما الا انها لم تعره كبير اهتمام في البداية لانها قدرت ان المفتاح السحري الذي تديره المرأة في قلب اي رجل قادر على ان يزحزح الرصد فيتوهج الحب . . .

بدت عملية الطعام ثقيلة جامده لم تستطع الزوجة احتمالها حتى بادرته بالكلام تتكلف ابتسامة قائلة :

ـ هل تعلم يا محمود انني قد ارتكبت جريمة هذا الصباح ! ! .

استمر الرجل بعملية المضغ دون ان يعيرها اي اهتمام الا انه نظر

تقترح حلولا لها ؟

جواب : نواجه مشكلة توحيد الفنانين في هدف معين واحد حيث يجب القضاء على محاولات ابراز الذات داخل المجموعه والابتعاد عن الحزازات الشخصية والمنازعات العقائدية . وهناك ايضا مشكلة الدعم المادي حيث اننا نحتاج الى تكاليف مادية لاتمام اللوحات واقامة المعارض خاصة اننا لا نجني ربحا يتناسب مع حجم التكاليف وكذلك فامامنا مشروع استئجار مكان يكون مقرا ـ لندوة الرسم والنحت ـ تلك الندوة التي ستعمل على احيائها قريبا حيث ان لها تصريحا قانونيا قبل عام ١٩٦٧ م . لتكون بديلا عن رابطة او اتحاد للفنانين الفلسطينيين . . واود ان اذكر هذا اننا تلقينا مساعده عينيه من المجلس البلدي لمدينة رام الله وكذلك تبرع المجلس البلدي لمدينة نابلس بطباعة مجلد مصور الارض المحتلة . والتوجه دائم ومستمر لمؤسساتنا الوطنية في ان تساهم ـ بنهوض ـ الحركة الفنية والثقافية في بلادنا .

سؤال : كل فنان يحس ان بداخله فكره لم تخرج الى الوجود بعد . . وانا احس انه لا بد وان تكون في داخله لوحه لم تكتمل بعد . . هل يمكن ان تعطينا وصفا او تسميه لفظية لها .

جواب : هناك افكار كثيره . . وانا خلال عملي في لوحة ما تجدني افكر في فكرة اللوحة القادمة ، ولكن هنا ثمة في داخلي فكره للوحة سأعمل على تنفيذها قريبا . وهي عبارة عن طفل رافعا يده ومشكلا باصابعه حرف ال V بالانجليزية وعلى وجهه ابتسامة الامل والطفل المشاغب في ابتسامة الامل والطفل المشاغب وفي الاطفال التي تعودنا ان نراها والتي الخلفية جدار كتبت عليه شعارات تكتب عادة بالبلاية مكسره . وهذا الطفل يلف على رقبته الكوفية الفلسطينية . هذه هي اللوحة التي تدور في داخلي حاليا . . .

تركت ـ سليمان منصور ـ وكلي امل في رؤية مستقبل فني يملأ بلادنا آلافا من شارات النصر التي تولد في اعماق فنانينا .

اجرى اللقاء ـ ابراهيم جبيل

اليها في تلك اللحظة بنظرات تشع منها لمحة قوية من اللوم كانت اشبه بقبضة حجارة دفعت بها الى الوراء فاحست وكأن اللقمة قد وقعت من حلقها فشعرت باختناق الا انها قررت الاستمرار فتركت ابتسامتها تتحول الى ضحكة فيها مرح ووعد ونبرة حب . . .

تابعت حديثها قائلة :

— انك لم تسالني يا حبيبي اية جريمة قد ارتكبتها هذا الصباح ؟ الا يجب ان تسالني ؟ ! .

اجابها باستخفاف ولامبالاة :

— قولي ! !

— قمباز الصوف القديم احترق في عدة مواضع من شرارة نار .

ردد كلماتها الاخيرة باستهزاء .

— نعم ؟ ! من شرارة نار . . هه ؟ !

ثم تابع طعامه دون كلام ، وخيم صمت طويل ، توقفت هي عن الطعام واخذت تنظر الى فمه ووجهه وصوت المضغ مرتفع واحست للمرة الاولى ان مراقبة من يأكل هو عمل كريه . لانها شعرت وكانها تراقب بقرة . . وزادت رهبة الصمت ، حيث تخيلت فجاة ان كل الافواه في القرية مشغولة في الاكل حيث لا وقت للكلام الفارغ ، وتنهدت الزوجة قائلة :

— محمود . . هل اخزنك هذا الامر ؟ !

ولم يصل الى اذنيها الا صوت المضغ ، ثم تناول الزوج كأسا من الماء شرب منها قليلا ، ثم عاود الاكل فاحست ان الاعتذار ضروريا :

— محمود . . كان القمباز مع الملابس قرب كانون النار ، الذي تطاير منه الشرار فجاة ، خفت فهربت بعيدا ، شعرت باني اكاد افقد عيني لو بقيت قربه — لقد خفت يا محمود . . الا تسمع ؟ !

— سامح !

اجابها غاضبا .

— اه . . خفت ان تكون رصاصه او اي شيء اخر . . لم اكن اعلم انها يمكن ان تكون قطعة من الحجر او الملح تلك التي نقفت في النار ! تركت كل شيء وعرفت لاحقا ان شرارة سقطت على القمباز وحرقت بعض مواضع منه . . اه .

لاذ الزوج الى الصمت ثانية ، وفجاة — انطلقت — منه ضحكة قوية هستيرية — الا انه عاد بعدها الى صمته ثانية ، واحست المرأة انها امام رجل غريب ورغم مخاوفها هذه الا انها احست بفرحة بلهاء حيث ظنت ان زوجها قد نسي القصة ، فكفت عن التفكير والتزمت الصمت هي الاخرى ، وهنا تكلم الزوج غاضبا .

— يعني احترق القمباز ! ! انه قديم .

ابتسم ثم اردف باستهزاء قائلا .

— من قال ان القديم رخيص . . القديم غالي يا ست الستات ، القديم غالي . .

وكررها مرارا . . حتى راحت تطن في اذنيها تلك — الكلمة — تردد في اعماقها — بينما — كانت تسير خلفه في الطريق الى السوق ؛ ودموعها تحدد انهمارها من وقت لاخر .

« ان الدليل الحاسم على الاخلاص شيء لا وجود له ، كيف اثبت له انني احبه ؟ ! اه — انه ذنبي »

ثم افاقت من افكارها على صوته حين قال :

— لقد اقتربنا من السوق

تقدمت قليلا حتى اصبحت في محاذاته ليسيرا جنبا الى جنب حتى لا يفقدا بعضهما داخل الزحام . .

اقتربت منه اكثر ، وادنت شفتيها الى اذنيه هامسة له توصيه ان ينتبه الى المئة دينار التي يحملها في جيبه حيث كان مقررا ان يبتاعا بقرة جديدة . .

وراحت تتامل الوجوه — التي — ملأت السوق محاولة طرد صورة الليلة الماضية ، وابتاعا البقرة وكانت صفقة رابحة كانت كافية لاعادة الصفاء بينهما حيث عادا الى قريتهما في الظلام لاستقبال ليلة جديدة . . . استيقظت باكرا ، حلبت البقرة ، واعدت له افطارا شهيا ، تناول طعامه وخرج لقضاء شؤونه في الحقل بينما اتجهت هي بالبقرة الى — المرعى — ، ظلت البقرة ترعى طوال النهار بينما انشغلت هي بترديد اغاني العشاق غير ابهة باحد ، تائهة بنظراتها بين سنابل القمح تتنهد بين الحين والاخر — اه . . كم احبه ! . . — وازدردت ريقها معيدة الى ذاكرتها لحظات — غاضبة منذ ليلتين . . . حيث حدثها حديثا غامضا عن الجلباب القديم المحترق . . — ما الذي كان يقصده ؟ ! . .

ومالت الشمس الى الغروب وبدأت جموع الفلاح ين تعود الى بيوتها ، حيث قامت تجر بقرتها تجاه البيت ، وعندما اقتربت من ازقة القرية هاجت البقرة فجاة استطاعت ان تفلت منها لتجري هنا وهناك دون ان يستطيع احد الامساك بها الا ان الزوجة ظلت تلاحقها حتى اختفت عن ناظريها في احد الازقة وازداد الظلام سوادا ، وبعد مدة امكن المراة ان تلمح بقرتها وقد دخلت احدى الساحات متجهة الى احد البيوت تراكضت ثلاثة اشباح لاستقبالها . . شاب والديه شعت من عيونهما لهفة اللقاء بعزيز فقدوا الامل بلقائه . . هتف الشاب قائلا

— هذه بقرتنا تعالي يا — امي — وانظري . . انك تعرفيها جيدا

اقتربت امه من البقرة . . تحسست ضرعها هاتفة باعلى صوتها :

البقية ص ١٦



أدب احسان عبد القدوس بين الانهزامية والانحلال

بقلم : رمزي اسعد ـ حيفا

في بداية مقالي هذا اريد التحدث عن بعض المدارس الادبية المعروفة حتى اهيىء الاساس النظري للحكم على ادب الكاتب احسان عبد القدوس .

المدرسة الاولى التي ابغي الحديث عنها تسمى ـ بالواقعية البرجوازية ـ فهوغو ، الكاتب الفرنسي الكبير ، كتب ادبا واقعيا وانتمى الى هذه المدرسة الادبية .

لقد وصف الكاتب في قصة ـ البؤساء ـ وفي غيرها من القصص وضع الناس البسطاء في فرنسا ، تحدث الكاتب باسهاب عن البؤس الذي تعاني منه الطبقات الشعبية البسيطة ولكن هذا الكاتب لم يستطيع أن يرسم الطريق لتغيير ذلك الوضع المر انه يصور بؤس الناس البسطاء وعذابهم في هذه الارض ولكنه لم يدرك الحقيقة القائلة بحتمية زوال البؤس وهذا الظلم الاجتماعي .

وكذلك الامر يقال بالنسبة لطه حسين في مجموعة قصصه ـ المعذبون في الارض ـ يصف الكاتب الامراض الاجتماعية التي يعاني منها الناس البسطاء في مصر انه يتحدث فيه بمرارة ويأس عن حال المعذبين في الارض ولكنه يكتفي بأن يذكر بؤس ابطاله وعذابهم انه يكتفي بان يثير شفقتنا على حالهم وشعورنا معهم ولكننا عندما ننتهي من قراءة هذه القصص نشعر باليأس يعصر قلوبنا ونتأكد بانه ليس هنالك اي صلاح لهذا الحال الاليم !

بعد هذه المقدمة يسهل علينا تحليل قصص احسان عبد القدوس وتقرير الاتجاه الادبي الذي يسير فيه : ـ

علينا ان نبدأ تفسير ظاهرة بينه في ادب احسان عبد القدوس وهذه هي الطريقة التي يتحدث فيها احسان عن الحب في كثير من قصصه فاحسان عندما يتحدث عن بطل من ابطال قصصه سواء كان من الذكور او الاناث يجعلنا نتصور ان هذا البطل يمارس الحب كمهنة له . . ففيه تظهر كل مشاعره الانسانية ومنه تنتج كل عقده النفسية وليس هنالك ما يعني هذا البطل من الحياة سوى الحب ويتمادى احسان وغيره من الكتاب في هذه الناحية حتى يجعلنا نتصور بان هذا البطل يعيش في فراغ لا ندري ما هي ظروف معيشته وطريقة حياته ومشاعره المختلفة وامانيه في الحياة ولا يعلمنا الكاتب من امره الا انه يحب هذه وينسى تلك .

ادب كهذا نسميه ادبا منحلا وقصة مثل هذه القصة لا تمت باية صلة الى الفن الانساني الرفيع وعندما انتقد احسان على ادبه الغرامي فلا يعني هذا انني اطلب منه او من غيره الادباء ان يهمل هذه الناحية الحساسة في حياة كل انسان ولكن عليه ان يذكرها ضمن اطار كبير يجمع كل احاسيس بطل قصته ، كل مشاعره كل همومه في الحياة وكل اهدافه الانسانية ومثله الاجتماعية .

وبالنسبة لهذه الظاهرة ايضا علينا ان نبحث عن مصدر هذا الاتجاه والدافع الذي يحدو باحسان للسير في هذا الطريق ، وحسب رأي فان السبب يعود الى الطبقة الاجتماعية التي غالبا ما يكتب عنها احسان وهذه الطبقة هي الطبقة الغنية سواء كانت رأسمالية او اقطاعية وابناء هذه الطبقة لايفكرون الا بالحب والغرام وفي ازجاء وقتهم في متعة ولذة ، فطبيعي ان لا يتحدث احسان عن مشاكل ابطاله المعيشية وهمومهم اليومية وتفكيرهم في بناء مستقبلهم فمشاكل من هذا النوع تنعدم لديهم ، ومن هنا تنجم عزلة احسان عن الشعب البسيط فابطال ـ اين عمري ـ و ـ لا انام ـ و ـ الوسادة الخالية ـ و ـ النظارة السوداء ـ و ـ الخيط الرفيع ـ وغيرها وغيرها بعيدون عن روح الشعب الاصيلة بعيدون عن امانيه العادلة في حياة حرة كريمة .

ان احسان في قصصه الجنسية يخاطب غرائز الانسان الجسدية انه لا يخاطب الانسانية التي في الانسان وانما يخاطب الحيوانية فيه ! ؟ .

قد نمضي اوقات فراغنا في قراءة قصصه ولكن ليس في قراءتها اية متعة روحية ولا يزيد الكاتب شيئا لافكارنا الاجتماعية ومشاعرنا الانسانية . ان ادبه الجنسي هذا يرضي المراهقين ويشبع حب الاستطلاع فيهم وينمي بشكل سلبي مشاعرهم الغرامية . يقال عنه بانه كاتب للشباب لكي يفتح عيونهم على ما يدور حولهم انه لا يكتب للشباب لكي يفتح عيونهم على اسرار الحياة وعلى قوى الشر والخير التي تتصارع في هذه الحياة انه يكتب

للشباب فقط لكي يرضي الغريزة الجنسية فيهم وطبعا ليس هذا مما يشرفه كثيرا ! !

لا انكر بانه مثل غيره من الكتاب الذين ينهجون هذا السبيل — مثل العلايلي ورزيق — قد تجحوا الى حد كبير في التاثير على الشباب الذي ما زالت شخصيته في طور التكامل والنمو اضعف من ان يقاوم اغراء ادب احسان ، انه اضعف من ان يدرك الخيط الرفيع الذي يفصل الادب الانساني الحق عن الادب المنحل ؟ ! على الكاتب الانساني ان يخاطب مشاعر الانسان النبيلة عليه ان ينمي هذه المشاعر ويغذيها بادبه الرفيع وباهدافه السامية عليه ان يحول مشاعر الانسان من مشاعر سلبية الى مشاعر ايجابية ثورية .

ولنبدا في تحليل قصة « الخيط الرفيع » .

في هذه القصة يروي لنا احسان قصة انسان كان يهتم طوال حياته بالبحث والدراسة حتى اصبح محاضرا في الجامعة وهذا الانسان ضعيف الشخصية غير اجتماعي بالمرة ولم يكن للمراة اي نصيب من اهتمامه وفجاة وبدون تمهيد يقع في حب فتاة من اول نظرة يلاحق هذه الفتاة ويتاكد بانها عشيقة راسمالي كبير ، عندها يحقد على هذا الراسمالي وعلى كل المجتمع ويتصور ان العقبة الوحيدة التي بينه وبين من يحب هو المال وعندها يؤمن بالاشتراكية والشيوعية بعد ان كان قد درس هذه النظريات بشكل موضوعي بدون ان يؤمن بهذه النظريات ولكنه يتاكد بعدها ان العقبة الاساسية بينه وبين حبيبته هو مظهره الخارجي وانعزاله والجدية اكثر من اللازم ! يظل على اتصال بحبيبته ولكنه يدرك بانها لا تحبه وانما هي تعطف عليه وتتارجح نفسيته طوال القصة فهو يشعر بالقوة والثقة عندما تعطف عليه ويتحطم ويدور في الشوارع وهو سكران عندما تحجب عطفها عنه .

وتنتهي القصة عندما تقطع علاقتها به بالمرة وتقول له بصراحة بانه مسخ وقزم وانه لا يمكن لامراة ان تحبه ويظل العذاب والالم يعصر فؤاده ويمتص الدم من وجهه الشاحب انا لا استطيع ان ادرك ماذا يريد احسان ان يقول لنا في هذه القصة ؟ ايريد ان علمنا ان هنالك خيطا رفيعا يفصل بين الحب وغريزة التملك ! هذا صحيح بالنسبة للناس الذين تاثروا بالقيم الراسمالية للحياة هم يقدسون تملك كل شيء حتى تملك الناس بهم لارضاء غريزة شريرة فيهم ! طبعا احسان لا يقدر التملك على الشكل الذي ذكرته ولهذا فانني لا اجد اية غاية شريفة يهدف اليها احسان في هذا الكتاب يشعر القاريء بعد قراءة الرواية بانه يتالم والالم يعصر فؤاده فالراسمالي يتحكم حتى بارواح الناس اما البطل الذي يختاره احسان ليقاوم هذا الراسمالي فهو مسخ ، ضعيف ، لا يستطيع ان يصمد في عراكه مع الراسمالي !

القاريء ينتهي من القصة وهو يشعر بان هذا الراسمالي تحكم في مصير الناس وهو ما زال متحكما بهم الى ما شاء الله ؟

قرات القصة فلم اشعر بالعطف على اية شخصية من شخصيات القصة اني اكره محاضرا لجامعة هذا الذي يتحطم من اول صدمه اني اكره الراسمالي الذي يسيطر على كل شيء اني اكره كل هذا المجتمع الفاسد الذي لا يعطي بصيصا من نور يبعث في الثقة في مستقبل احسن وهنا — يكمن — الخطر في ادب انهزامي كهذا ، ادب لا يثير في القاريء الا الياس المر ! وحذار ان يخطيء البعض فيردون قائلين — ان احسان كاتب واقعي وهذا هو الواقع المر الذي كان قائما في مصر انذاك — .

فهناك بين افراد الشعب اناس يكافحون بعناد ومثابرة ضد هذا الراسمالي وضد غيره من الراسماليين .

فعندما نقرا للشرقاوي الكاتب الذي يؤمن « بالواقعية الاشتراكية » فاننا نحب ابطال قصصه ذوي المشاعر النبيلة والعزيمة التي لا تلين ! ان هؤلاء الابطال ليسوا من نسج خيال الشرقاوي الخصب انهم من صميم الواقع ولكن شتان بين الواقع الذي يصوره والواقع الذي يصوره احسان ! ! .

هذا لا يعني ان احسان « يهلل » في قصصه لهذه الراسمالية ويمجدها فاراء احسان الاجتماعية لا تتماثل مع اراء ابطال قصصه في جميع الاحيان فعلى الرغم من ان احسان ينتمي الى هذه الطبقة بعينها فانه يحمل كثيرا من الاراء التقدمية والمثل الانسانية ، وهو في بعض الاحيان يصف افراد هذه الطبقة الراسمالية بحيث يجعلنا نمقت طريقة حياتهم ونحتقر اهدافهم في الحياة ! واوضح مثل على هذا الاتجاه في ادب احسان هو كتاب — الطريق المسدود — .

ان هذه البيئة تتمثل في عائلة بطلة القصة ، تنتمي هذه العائلة الى الطبقة الارستقراطية مات رب هذه العائلة وبعد موته انغمس افراد عائلته في حياة الدعارة والتهتك اما بطلة القصة (فايزه) فانها شذت عن باقي افراد عائلتها وظلت تؤمن بالمثل العليا والشرف واحسان في قصته يجهد نفسه ليحلل شخصية هذه البطلة : تحب — فايزة — كاتبا مشهورا — تحبه من خلال كتبه وقصصه وتظل هائمة بهذا الحب قريرة العين به لان قصص هذا الكاتب تؤكد لها انه ما زال في العالم من يؤمن بالخير ولكنها عندما تتعرف على هذا الكاتب عن كثب وعندما تتعرف على اسلوب حياته يخيب املها فيه ويخيب املها بالتالي

رقصة بافارية في الهواء الطلق



مكتبة المسرح

النظرية والتكنيك في كتابة المسرحية

استعراض اسرة التحرير

يعد هذا الكتاب الذى نعرضه من اشهر المؤلفات التى كتبت عن المسرح عامة وقد لاقى رواجا كبيرا يؤكده نفاذ طبعاته المتتالية فقد نشر الكتاب لاول مرة فى عام ١٩٣٦ ثم أعيد طبعه فى عام ١٩٤٩ بعد تنقيحه وادخل تعديلات اقتضتها ضرورات التغير فى عالم المسرح ثم اصدر فى طبعات مختلفة كان آخرها فى «سلسلة كتب الدراما» التى نشرته فى طبعتين متواليتين فى عامى ١٩٦٠ ، ١٩٦١ أضاف فيهما المؤلف مقالا عن مسرح مابعد الحرب واستخدمها كمقدمة للكتاب ..

ومما يزيد فى اهمية الكتاب ان المؤلف جون هوارد لوسون من كتاب المسرح المرموقين فى الولايات المتحدة وقد كتب حوالى عشر مسرحيات من اهمها « ير لمانا » و « مكبر الصوت » و « العالى » كما كتب أيضا قصص حوالى عشرة أفلام سينمائية وطريقة المؤلف فى الكتابة طريقة انسيكلوبيدية وهى تجميع المعلومات وعرضها عرضا تاريخيا سريعا ، ويستخدم لوسون كلمة نظرية

بمعنى الافكار الفلسفية والنقدية السائدة فى العصر كما تظهر فى كتابات كبار الفلاسفة أما التكنيك فيقصد به طريقة استخدام هذه الافكار فى المسرحية والبناء الدرامى عند كتاب المسرح المختلفين ، والنظرية المسرحية التى بنى عليها الكاتب مؤلفه ـ كما يقول فى المقدمة ـ أن المسرح يخضع لقواعد عامة مستمدة من وظيفة الدراما، ونشأتها التاريخية .

فالمسرحية حكاية ممثلة تقوم على المسرح لانها تعنى شيئا لخالقها وهى تقوم على رؤيا معينة وتعرض لمشاكل اخلاقية أو عاطفية تمجد الابطال وتضحك على الاغبياء وربما اغفل المؤلف المسرحى او تجاهل اى هدف من وراء كتابة المسرحية بل وربما كان اهتمامه نصب على شباك التذاكر اكثر من لقيم الاجتماعية الا أن الاحداث التى تمثل على المسرح تتضمن موقفا معينا وحكما على العلاقات الانسانية ..

ووضوح الفهم التصويرى هو كلمة السر لخدمة التكنيك الدرامى اما بناء المسرحية وتركيب كل منظر وتطور الحدث الى الذروة فهى الوسائل التى ينقل بها الكاتب تصوره للمسرحية .

ان أول ما يجذب نظر القارىء الحديث لشعريات أرسطو هو ذلك التفسير النفسى الذى أوضح به اول نقاد المسرح وظيفة المأساة من انها باثارتها لمشاعر الشفقة والرعب تطهر النفس الانسانية من هذه المشاعر ، وهكذا أوضح أرسطو العلاقة ـ ليس فقط بين الكاتب ومادته بل وبين هذه المادة فى صورتها المسرحية الاخيرة وبين الجمهور وهو التفسير الذى يقوم عليه النقد الحديث الذى لا يخرج عن هذا المثلث .

أ) الكاتب والعمل الفنى أو مرحلة الخلق .

ب) العمل الفنى فى ذاته

ج) العلاقة بين العمل الفنى والجمهور الذى يستقبله سواء كان قارئا أو مشاهدا أو مستمعا ..

ورغم أن أرسطو لم يوضح معنى كلمة « تطهير » أو كيفية حدوثه ـ الا انه على الاقل ـ وهذا يكفى فى عصره السحيق ـ قد أرسى الاساس وفتح باب التفسير النفسى للدراما ووظيفتها وقد عوض أرسطو هذا الغموض بنظريته فى البناء المسرحى وشرحه لمعنى « الكلية » فى المسرحية بقوله « الكل هو ما تكون من بداية ووسط ونهاية فان اية مسرحية تستحق أن تطلق عليها هذه الصفة لا تبدأ أو تنتهى بطريقة عشوائية .

وفى عرضه لارسطو يحلل هورود لوسون مانسبه نقاد عصر النهضة لارسطو من وحدات الزمان والمكان فيقول أن المسئول عن هذه الوحدات هو الناقد الايطالى لودوفيتشو كاستلفترو الذى كتب فى سنة ١٥٧٠ قائلا ان زمن تقديم الحدث على المسرح لابد أن يوافق بالضبط ما يستغرقه حدوث الحدث فى الحياة وان مسرح الحدث أو المكان الذى يحدث فيه لابد أن يظل واحدا لا يتغير طوال المسرحية ولم يكن كتاب المسرح الاغريق ليلتزمون بهذه الوحدات التزاما تاما ولكنها أصبحت عند الكلاسيكيين من كتاب المسرح الفرنسى والايطالى من القواعد الاساسية لكتابة المسرحية حتى ان كورنى فى نوبة من نوبات التحرر قال انه ربما جازف وزاد مدة الحدث الى ثلاثين ساعة .

وقد ذهب أرسطو الى أن الحدث ـ وليس الشخصية ـ هو أهم عناصر الدراما وان الشخصية تلعب دورا ثانويا بالنسبة للحدث وهذا يمثل فى رأى لوسون حقيقة تاريخية ثابتة يستشهد على صحتها بقول جوردون كريج فى سورة سخطه على مسرح بداية القرن العشرين واعتماده على الكلمات الرنانة ان « الراقص هو بمثابة الاب لرجل المسرح » كما قال ناقد آخر ان أساس المسرحية الجيدة هو البانتوميم

وتقوم نظرية المسرح عند هوراس على كلمة واحدة وهى اللياقة ويعنى بذلك أن المشاهد الغير لائقة لايصح أن تقدم على المسرح بل يكفى الاشارة الى حدوثها وقد أصابت تلك الفكرة المسرح الفرنسى فى ذلك الوقت بشىء من الجمود انتفت معه فكرة الصراع المباشر واصبح المقياس الاول لروعة المأساة هو البلاغة فى انتقاء الكلمات الطنانة الكبيرة والتعبير عن العواطف الحزينة بطريقة لائقة .

ثم نصادف أول محاولة نقدية واعية لتفهم المسرح فى القرن السابع عشر حين كتب جون دريدن مقالته عن « الشعر الدرامى » فى عام ١٦٦٨ والتى تعقد مقارنة فى حوار حى بين المسرحية فى كل من فرنسا وايطاليا والمسرح الانجليزى وهكذا بدأ دريدن طريقة النقد المقارن ، وقد أكد الحاجة الى رسم الشخصيات بصورة اتم مشيرا الى بعض المسرحيات التى نجد شخوصها تقليدا للطبيعة ولكن فى حدود حقيقة توحى انها قلدت عينا فقط او يدا فقط ولم تجسر على محاولة رسم وجه أو ابعاد جسم كامل .

وفي معرض حديثه عن التيارات الفكرية السائدة في القرن التاسع عشر يفرد لوسون بابا للفيلسوف الالماني جورج هيجيل وبعد ان يلخص أفكاره النفسيه ينتقل الى عرض نظرية هيجيل في الدراما فيقول «ولما كان المسرح يتناول منطق العلاقات الانسانية فان اي مدخل جديد للمنطق لابد ان يكون له تأثيره المجدد على الدراما وقد طبق هيجيل منهجه الجدلي في دراسة علم الجمال وقاده ايمانه بان التناقض هو القوة التي تحرك الاشياء الى المبدأ القائل بان الصراع التراجيدي هو القوة المحركة للحدث الدرامي فان مايدفع الحدث الى الامام هو التوازن الغير متزن بين ارادة الانسان وبيئته أو ارادات الاخرين وقوى المجتمع والطبيعة ولما كان اهتمام هيجيل بعلم الجمال عاما فانه لم يبذل الجهد الكافي لتحليل العوامل التكنيكية في الدراما وعجز عن تصور المعاني الحية لنظريته

وتقودنا فكرة الصراع الى تأمل فكرة الارادة : فدرجة الوعي في توجيه الارادة ومسألة الارادة الحرة قد أصبحت من أهم المسائل الدرامية وقد حلل هيجيل الارادة الحرة والضرورة على انها جوانب من التطور التاريخي واذا نظرنا اليها من هذه الوجهة يتضح انه كلما زادت معرفة الانسان بذاته وبيئته زادت حريته من خلال اعترافه بالضرورة وهكذا حطم هيجيل الفكرة القديمة ان الارادة الحرة والضرورة ضدان ثابتان وذهب الى انهما طرفي نظام قائم على علاقات متغيرة أبدا ..»

وقد مد منهج هيجيل الجدلي تكنيك ابسن بالمنطق الاجتماعي في مسرحياته فبدلا من أن يعرض ابسن حلقات سببية خلق حركة مركبة قائمة على نظام من القيود والتوازن بين الفرد والبيئة فالاخلال بالتوازن يمثل القوة المحركة للحدث ولا يعتمد منطق ابسن على صفات الشخوص بل تمتد الدوافع التي تحرك شخصياته الى نظام البيئة التي تعيش فيها هذه الشخصيات .

وبعد أن يعرض لوسون لمختلف التيارات الفكرية التي أثرت على مفهوم الدراما والتكنيك في القرن التاسع عشر والتي يمكن تقسيمها الى تيارين كبيرين لهما روافد متعددة وأهمها الرومانسية والواقعية التي يمثل فكتور هوجو وشلجل وجوستاف فريتاج أولاهما بينما يمثل بلزاك واميل زولا التيار الآخر هذا الى جانب ماركس وانجلز ونظرياتهما ثم ينتقل الى الكاتب النرويجي هنريك ابسن الذي تمثل مسرحياته في نظرة الدورة الكاملة للطبقة المتوسطة .

ويرى الكاتب أن مسرحيات ابسن تمثل التيارات الفكرية السائدة في القرن التاسع عشر وأن نجاحه في تقديم الطبقة المتوسطة على المسرح نهائي الى حد لا يستطيع أحد أن يخرج عنه والا خرج عن المجتمع الانساني في صورته الحالية .

وفي معرض حديثه عن التيارات النقدية والتكنيكية في العصر الحديث يبسط لوسون طريقة كونستانتين ستانسلافسكي أستاذ الاخراج المسرحي الروسي وخاصة في اخراجه لمسرحيات تشيكوف على مسرح موسكو للفن ــ هذه المسرحيات التي تمثل ضياع المثقفين الروس في أول القرن ويوضح العلاقة بين الممثل وذاته من جهة وبيئته وبين التجربة الموضوعية من جهة أخرى .

وقد كان ستانسلافسكي ناجحا الى حد كبير في خلق وتطوير تكنيك نفسي طبيعي في التمثيل قائم على التجربة والتحليل للمسرحيات التي يخرجها وكان تشيكوف من اهم كتاب المسرح الذين ساعدوا عبقرية ستانسلافسكي على الظهور ..

فبينما تناقش شخصيات مسرحيات برناردشو النظام الاجتماعي نجد أن شخصيات تشيكوف هي نفسها النظام الاجتماعي فليس هناك فصل عند تشيكوف بين نفسية الافراد ووضعهم في المجتمع أو علاقتهم بالبيئة ومثل شخصيات شو نجد شخصيات تشيكوف غير قادرة على العمل ولكن الكاتب المسرحي في هذه الحالة يتغلغل في اراداتهم اللاواعية ويبين الاسباب والتجارب وأنواع الضغط التي تجعلهم حياة أشخاصه الماضية بالتفصيل عاجزين عن الحركة ويعطينا تشيكوف وبطريقة طبيعية ككل شخصيات « بستان الكرز » تحاول أن تعبر عن ارادتها وأساس الحركة الدرامية في المسرحية هو في عدم تلاؤم أعمالهم مع جمود البيئة .

وقد أعطى تشيكوف ستانسلافسكي مادة كاملة للدراسة النفسية فان التفسير الخلاق لشخصيات تشيكوف لا يمكن أن يتم بطريقة ذاتية او مثالية فتصوير تشيكوف للمؤثرات الاجتماعية دقيق للغاية بحيث يصبح في يد ستانسلافسكي مجالا خصبا لتحليل العلاقات بين الاشخاص والاحداث .

ويستهل لوسون حديثه عن تكنيك المسرحية الحديثة قائلا على لسان الناقد الامريكي جون جاسنر أن « المسرحية تعيش بالمنطق والحقيقة ويمثل عدم وضوح تصور الكاتب لمسرحيته المرض الذي يقعد المسرحية ويفقدها أثرها والمرض في هذه الحالة اضطراب عصبي ينشأ عن عدم توافق الكاتب مع بيئته والاعراض التكنيكية لهذا المرض ــ كما في حالة يوجين أونيل مثلا هي :

١) ان مايحكم تصرفات الشخصيات هو النزوات الطارئة أو القدر وليست الارادة الواعية لهذه الشخصيات .

٢) تحل التعميمات النفسية محل الاعمال المحددة التي تمليها الارادة ..

٣) الحدث تصويري وليس بمتطور ..

٤) لحظات الصراع موزعة أو مؤجلة

٥) التكرار هو النمط الغالب على الاحداث

ثم ينتقل لوسون الى جزء هو في نظري اهم أجزاء الكتاب وذلك هو الجزء الذي يتناول البناء الدرامي . ولما كانت الدراما تمثل العلاقات الاجتماعية فلابد أن يكون الصراع

الدرامي صراعا اجتماعيا ويعتمد الصراع الدرامي أيضا على ممارســة الارادة الواعية لشخوص المسرحية فان صراعا لا تدخل فيه الارادة الواعية اما أن يكون ذاتيا فقط أو موضوعيا فقط. وحيث أن صراعا كهذا لن يتناول سلوك الناس وعلاقاتهم مع الآخرين أو مع البيئة فلن يكون صراعا اجتماعيا

ويقدم لوسـون التعريف التـالي للمسرحية ويتخذه أساسا للمناقشـة « ان الصفة الاساسية للدراما هي في كونها صراعا اجتماعيا ، تمارس فيه الارادة الواعيــة ــ اى صراع بين أشخاص او بين أفراد وجماعات أو بين جماعات او بين الافراد والجماعات من جهة والقوى الاجتماعية والطبيعية من ناحية أخرى .

ولما كان هذا التعريف ينطبق على المنافسة على جائزة معينة كما ينطبق على حرب عالمية فان العنصر الدرامي الذي يحول المنافسة على جائزة او الحرب العالمية من مجرد مادة محتملة للدراما الى مسرحية محددة ــ هو الطريقة التى تعرض بها آمال ودوافع الاشـخاص والجماعات وفي هذه الحالة فان مجـرد استخدام الارادة الواعية لا يكفى بل لابد ان نعرف نوع ودرجـة الارادة الواعية في هذه المواقف .

ويرد لوسون على من يقولون بان « أوديب » ليس فيهـا صراع بارادة واعية بان أوديب ليس ضحية سلبية فان المسرحية تبدأ باحساسه بمشكلة يحاول واعيا أن يحلها ويقوده ذلـك الى صراع عنيف مع كريون وعندئـذ تحس جو كاسنا بالاتجاه الذى يأخذه بحث أوديب ــ وهي هنا تواجه صراعا داخليا عنيفا ــ وتحاول أن تحـذر اوديب ولكنه يرفض التراجع عمـا « أراده » لابد أن يعرف أصله «وليكن مايكون » وعندما يواجه الحقيقة المذهلة يأتى بعمل واع : يفقأ عينيه بيـديه وفي المشهد الاخير مع ابنتيه نجده لايزال يواجه أثر الاحداث التي حطمته

ومن الطبيعي أن تكون الارادة التى تخلق الدراما موجهة نحو هدف معين ولكن الهدف الذى تختـاره لابد أن يكون واقعيا بدرجة كافية حتى يمكن للارادة أن يكون لها تأثير على الواقع وبحث أن يفهم النظـــارة ويدركوا امكانيات تحقيقه ، ثم يجب أن تتبـع الارادة من احساس بالواقع يقـابل احساس النظارة .

ولا يكفي أن تكون الارادة واعيـة بل ان درجة تأثيرها في الدراما تعتمد اعتمادا كبيرا عـلى قوتها اذ يجب أن تكون قوية بدرجة كافية حتى يمكن ان تحافظ على درجة الصراع وتطوره الى ذروة ..

وفى حديثه عن الحـدث الدرامى يذهب لوســـون الى أن الازمة التى يتمخض عنها الصراع الدرامي الموحد ليست هي الأزمة الوحيدة في المسرحية فان الحركة الدرامية تتطور على شكل عدد من التغييرات فى التوازن وكل تغير فى هذا التوازن يشكل حـدثا

فالمسرحية عبارة عن سلسـلة من الأحداث ــ سلسلة من التغيرات الكبيرة والصغيرة فى التوزن الموجود وذروة المسرحية هى أقصى تغير فى التوازن يمكن الوصول اليه فى اطار الظروف الموجودة .

ثم يفرق لوسون بين معنى كلمـة حدث وكلمة حركة فالحدث هـو نوع من أنواع الحركة عموما ولكن أهميته

لا تعتمد على ما يفعله الناس بل على معنى ما يفعلونه ويتوقف هـذا المعنى على درجة الارادة الواعية ..

والحدث الدرامي. عبارة عن نشاط يضم الحركة المادية والكلام وهو يشمل التوقع والتمهيد لحدوث واحداث تغيير فى التوازن ويمكن أن تكون الحـركة نحو تغيير التوازن تدريجية ولكن مرحلة

التغيير نفسها لابد أن تحـدث فان التوقع الزائف والتمهيد الزائف ليس بحدث درامي ومهما كانت درجة تعقيد الحدث فلابد أن يكون موضوعيا متطورا ذا معنى .

ثم ينتقل الكاتب الى مناقشة مشكلة الوحدة في المسرحيـــة وكيف يمكن للكاتب أن يضفى على عمله وحـــدة عضــوية تجعل المسرحية كائنا حيا لا يمكن تغيير او حذف أى جزء منهـــا

والا نزفت منها الدماء ويعرض فى ذلك لآراء مختلف النقاد ، والنتيجة التى يصل اليها هى أن ما يحدد اختيـــار كل تفاصيل الحدث هو الهــدف أو

الغاية التي يتحرك نحوها الحدث ولكن هذه الغاية ليست مطلقة فـكما أن البداية ليست مطلقة وليست مثـلا تأكيدا للارادة الحـرة في اطار مطلق أو في الهواء بل تنبع من ظروف معينة وعوامل متداخلة متشابكة فكذلك النهاية

لا يمكن ان تكون مطلقة بمعنى انهـا مثلا لا تمثل الضرورة في صـورة نهائية ونعني بالضرورة القوانين التى تتحكم في الواقع ولما كان الواقع واسعا مترامى الاطراف فلا يمكن بحال أن نتصوره فى شكل نهائى ، وتصـــور

الذروة او اقصى درجات التــوتر فى المسرحية ناموس الواقع كما يتصوره الكاتب فان هذه الذروة تحل الصراع بتغييرها للتوازن وخلق ميزان جديد للقوى .

والذروة هي التحقيق للفكرة التى تبنى عليها المسرحية فى صورة حدث ويعنى هذا ان الذروة هي النقطة التى تقاس عليها صلاحية كل تفاصيـل الاحداث والبناء بمعنى ان الـكاتب ــ والناقد من بعده طبعا ــ يجب ان

يسأل نفسه : هل تؤدى كل التفاصيل الى هذه النهاية ؟ هل ركبت أحـداث المسرحية بطريقة تجعل الوصـول الى هذه النهاية حتمية ؟ وهل تمثل هذه النهاية النهاية الوحيدة التى يمـكن الوصول اليها ؟ فاذا كانت الاجابة على هذه الاسئلة بالايجاب كانت المسرحية موحدة .

وقد اكد كثير من كتـاب المسرح ضرورة قياس وحدة الحدث بمطابقته وتوافقه مع النهاية فقال دوماس الابن « يجب الا تبدأ المسرحية قبل ان يكون

المشهد الختامي بحركاته وكلامه واضحا فى ذهنك » وقال آخر « تسألني كيف تكتب المسرحية ؟ ببدئها عند الختام ، ابدأ بالنهاية ثم ارجع حتى تصـل الى البداية وعندئذ ابدأ » .

وهذه النصحية ــ بأن يبدأ الكاتب

عند النهاية – ربما كانت دقيقة ولكن الكاتب الذي يطبقها دون فهم لطبيعة الذروة ونظام السببية الذي يوحد المسرحية ككل يرتكب غلطة كبيرة فالكاتب لابد أن يبدأ بفكرة جذرية او اساسية وربما لايعي ذلك متصورا أن دافع الخلق ينشأ من أفكار متفرقة مبهمة ولكن الافكار المتفرقة لا يمكن أن تؤدي الى احداث منظمة ومهما كان موقف الكاتب الاجتماعي فيجب أن يكون واضحا واعيا حتى يؤدي الى خلق حدث متكامل موحد .

ويقول جورج بيرس بيكر ان المسرحية يمكن أن تبدأ من أي نقطة – من فكرة طارئة تلمع فجأة ، من نظرية للسلوك والفن يؤمن بها الكاتب أو يود دراستها ، من حوار سمعه أو تخيله ، من منظر حقيقي أو خيالي أثار في نفسه شعورا معينا ، من منظر رجل في زحام أثار انتباه الكاتب لأى سبب من الاسباب ، أو من انسان درسه الكاتب عن كثب ، من تناقض او تشابه بين شخصين او طريقتين في الحياة ، من حادثة ماذكرتها احدى الصحف ، أو سمعها الكاتب في حديث ، أو من حكاية حكيت في ايجاز أو تفصيل ..

ولاشك من انه يمكن للكاتب أن يبدأ من أى من هذه النقط ويمكن أن يخلق مسرحية كاملة بوضع خبرات متفرقة جنبا الى جنب بدون أن يفهم الدوافع والمبادىء التى تحدد خلقه ولكن معرفته أو جهله بهذا لايعنى أن المسألة بهذه التلقائية البسيطة التى يتصورها البعض فان الحوار الذى يسمعه الكاتب أو الانسان الذى يراه في الزحام لايثير انتباهه بالصدفة بل يرجع السبب الى موقف اتخذه الكاتب – بوعى أو بدون وعى – بحيث يشعر بضرورة بلورته مما يجعله يبحث عن صورة للاحداث تجسم هذا الموقف الذى كونه او الفكرة الجذرية التى تظل مجردة الى أن تتجسم في حدث حى .

وكما أسلفنا القول فان الفكرة الجذرية هى نقطة البدء والمرحلة التالية هى فى اكتشاف الحدث الذى يعبر عن الفكرة الجذرية وهو أهم أحداث المسرحية وهو أيضا ذروة تطورها لأنه يجسم فكرة الكاتب عن الضرورة الاجتماعية التى بالتالى تحدد مجال وغرض المسرحية . وببحثه عن الحدث الجذرى يؤلف الكاتب أو يجمع عددا من الافكار والحوادث والشخصيات التى ربما رأى أن لها قيمة في حد ذاتها ولكنه لايستطيع أن يقيس قيمتها حتى يجد الحدث الاساسى الذى يجمع هذه الاحداث والشخصيات والمواقف ويصل بها الى الذروة المسرحية .

وبينما تتدرج قوانين التطور الحى من السبب الى المسبب فان قوانين التمثيل الارادى ترجع من المسبب للسبب وترجع ضرورة ذلك الى أن التمثيل أو الخلق عملا ارادى فالكاتب يتخذ مادة الخلق مما عرفه وجربه قبلا وعلى هذا فعليه أن يرجع الى معرفته وتجربته حتى يكتشف الاسباب التى أدت الى النهاية التى اختارتها ارادته الواعية ومن ثم فان التركيز على الذروة والتحليل الاسترجاعى للأسباب الذى نحس في أعظم مسرحيات العالم (كما عند كتاب المأساة اليونانيين ومسرحيات ابسن الاجتماعية) يتبع منطق التفكير الدرامى السليم .

وليس من شك – أن كثيرا من كتاب المسرح يكونون الحدث الاصلى للمسرحية بدون معرفة النتيجة او الذروة التى يصل اليها الحدث ولكنه على الاقل مطالب بأن يعرف الاسباب والمبادىء العامة التى توجه مجهوده الخلاق وعندما يطور الحوادث المبدئية فانه يحاول أن يصل بها الى حدث جذرى ويرجع عدم وضوح هذا الحدث الجذرى الى عدم وضوح الفكرة الجذرية وحتى يتجنب الكاتب الغموض فى تصوير هذا يجب أن تكون الفكرة واضحة في ذهنه بحيث يستطيع أن يصورها تصويرا حيا في المسرحية وربما كان الكاتب محقا اذا بدأ في كتابة مادة المسرحية بطريقة عشوائية لأن هذا يساعده على توضيح الفكرة الجذرية الغامضة في ذهنه ولكن عليه عند اكتشاف هذه الفكرة أن يخضع عمله لتحليل دقيق ويقيس كل التفاصيل على الحدث الذى يمثل الفكرة والا ظل عدم الوضوح التصورى للفكرة الجذرية كما هو وخرجت المسرحية غامضة مفككة وغير منظمة وضاعت العلاقة بين الاحداث والحدث الجذرى في خضم التفاصيل الغامضة ، وكما حدث في كثير من المسرحيات الحديثة اضطر الكتاب الى حذف ذروة الحدث نهائيا .

وعند استخدامنا الذروة كمقياس للاحداث يجب أن نذكر اننا بصدد مادة حية فالذروة – كأى جزء من اجزاء المسرحية تتمثل في حركة أو تغيير في التوازن وهذه الذروة تمثل القوة الموحدة للحركة كلها ولكنها ليست بقوة ساكنة فبينما تبنى المسرحية كلها على أساس هذه الذروة فان كل الاحداث تتفاعل معها وتشكلها

وتبين طريقة ابسن فى الكتابة – كما يتضح من مذكراته – انه يبدأ من الفكرة الجذرية ويتطور الى الحدث الجذرى وهو يبدأ دائما بعرض الفكرة بطريقة مجردة فهو مثلا يكتب عن فكرة هيدا جابلر قائلا « ان يأس هيدا هو أن هناك فرصا كثيرة للسعادة فى العالم ولكنها لاتستطيع اكتشاف هذه الفرص ان مايعذبها هو حاجتها الى هدف في حياتها » .

ثم يبدأ في كتابة اجزاء من الحوار وخطوط عريضة للاحداث التى تهدف الى ايجاد الحدث الدرامى الذى يمثل الفكرة وعندما ينجح في خلق فكرته يبدأ فى المرحلة الثالثة التى يصفها فى أحد خطاباته على انها « تصوير للاشخاص في فرديتهم وطرقهم فى التعبير » وهدف هذه المراجعة هو تنسيق أحداث المسرحية مع الازمة التى تصل اليها في النهاية وحذف كل المشاهد وفقرات الحوار التى لا تساعد على تطوير الحدث واضافة مشاهد أو مواقف جديدة تساعد على تعميق الخط المسرحى حتى تصل المسرحية الى وحدة عضوية تجعلها عالما مستقلا قائما بذاته .

وبهذا تكون عملية الخلق قد اكتملت .



مصطلحات مسرحية

وحدة المكان

اسرة البحث

نقصد بوحدة المكان في المسرحية ان يكون الفعل مقصورا على مكان واحد ، تتقلب عليه كافة الاحداث التي يتألف منها الفعل ، على اختلافها من بداية المسرحيـــة حتى نهايتها ، دون ان يتناوله التغيير او التبديل .

وانقسم الرأى فى تحديد معالم المكان وتخطيط رقعته ، فمن قائل ان وحدة المكان تفيد ، بالضرورة ، وحدة المشهد ، ومن قائل انه لا جناح على المسرحية من تعدد المشـــاهد طالما انها تنتظم فى مكان واحد .

فالرأى عند القائل الاول انه طالما تجرى احداث المسرحية فى مكان واحد ، فلزاما ان يكون ثمة مشهد واحد ، والرأى عند القائل الثانى انه يجوز ان يتقلب على المكان الواحـــد اكثر من مشهد ، وليست العبرة بتعدد المشاهد وانما العبرة بأن تتصل هذه المشاهد بمكان واحد ، لا يتغير .

ونمثل لرأى القائل الاول ، والقائل الثانى بمثالين ليمسا جلاء ما قد يستشعره القارىء من غموض .

الرأى عند صاحب القول الاول انه ان جرت احـــداث افتتاحية بمسرحية ما فى شارع ما ، او دار ما ، او نزل ما ، بمدينة ما ، فثمة موجب ان تصل احداث المسرحية فى هذا الشارع ، او هذه الدار ، او هذا النزل بالمدينـــة المذكورة فحسب ، فما تقع عين الناظر الا على مشـــهد الشارع ، او الدار ، او النزل .

والرأى عند صاحب القول الثانى انه لا جناح على الكاتب المسرحى ان اجرى شطرا من احداث مسرحيته فى الشـــارع ، وشطرا آخر فى الدار ، وشطرا ثالث فى النزل ، طالما ان هذه المشاهد يضمها اطار مدينة واحدة .

ووحدة المكان ، شأنها شأن وحدة الزمان ، قبل ان اول من تعد لها ارسطو ، كبير فلاسفة اليونان .

ونذكر فى هذا السياق ان المأساة اليونانية كانت تلتزم ، على الجملة ، بوحدة المكان . وقلنا ، على الجملة ، لان المأساة اليونانية خرجت على وحدة المكان . اما الملهاة اليونانية فقد خرجت عليها فى كثير من الاحايين . وقد خرجت المأساة اليونانية على وحدة المكان فى مسرحية « اجاكس » مثلا للكاتب سوفوكليس ، فاحداث هذه المسرحية تدور تارة فى الريف ، وتارة بالقرب من ساحل البحر . وخالفت الملهاة اليونانية هذه القاعدة فى مسرحية « الضفادع » لامير كتاب الهزل ارستوفانيز ، واحـــداثها تجرى على العالم الارضى طورا ، وفى العالم السفلى طورا آخر .

ولئن لوحظ فى المسرحية اليونانية الحفاظ على وحـــدة المكان على الجملة ، فما ذلك الا لان طبيعة المسرحيـــة اليونانية التى تستهدف البساطة والتركيز ، وظروف العرض التمثيلى اذ ذاك وحضر الجوقة ، كانت عوامل فعـــالة فى تهيئة وحدة المكان ، كما اوضحنا فى مقالنا السالف عن وحدة الزمان .

والواقع ان ارسطو لم يقعد لوحدة المكان ، فلم يرد فى كتابه « الشعريات » نص واحد يشير الى وحدة المكان .
وكذلك لم يرد نص واحد للناقد اللاتينى هوراس الذى صاغ فى كتابه « فن الشعر » آراء ارسطو وملاحظاته على المسرح اليونانى فى قالب احكام توحى للقارىء ان الباطل لا يأتيها من يمين او شمال .

وحدة المكان بدعة استحدثها نقاد عصر النهضة ، مثلها فى ذلك مثل وحدة الزمان . ومن ائمة هؤلاء النقاد النـــاقد الايطالى كاستلفترو ، وهو ، فى نفس الوقت ، اكثرهم تزمتـــا وتحذلقا ، كما هو واضح من ترجمته لكتاب « الشعريات » لارسطو (١٥٧٠) وتعليقه عليه . فما خط كاستلفترو تعليقا الا ابتغاء من قدر ارسطو ، وليسجل عليه قصور ادراكه ، وكأنى به يدعوه الى النزال ، ويصوب الموجدة بطن فى الثنية .

واول وجوه الصراع بين كاستلفترو وارسطو يدور حول المدخل الى فنون الشعر . فقد جعل كاستلفترو الفيصل فى فنون الشعر ذوق الجمهور ، وهو جمهور من طراز خاص ، وطوى كشحا عن مقومات الشعر الجوهرية ، والمطالب الفنية التى يجب ان تتوافر فيه .

واذ كان فن الشعر التمثيلى يتصل بذوق الجمهور اوثـــق

الاتصال ، فقد قصر كاستلفترو اهتمامه على فن الشعر التمثيلى دون سائر فنون الشعر .

ولهذا الناقد المتيته فى فن الشعر التمثيلى أقوال تثير العجب ، تفجأ القارىء وتحدوه أن يضرب كفا بكف ، وها نحن أولاء نثبتها نقلا عن الترجمة الانجليزية للنص المكتوب بلاتينية عصر النهضة الـــوارد فى مقال برنارد وايبرج عن « نظرية كاستلفترو فى الشعريات » فى كتاب بعنوان « النقد والنقاد » تحرير العالم الناقد الامريكى ر . س . كرين ، الصادر من مطبعة جامعة شيكاغو (١٩٦٠) . واليك شذرات مما قاله كاستلفترو :

« ان الشعر قد ابتدع لمتعة الغالبية من الجهلة ، ولعامة القوم ، وليس لمتعة اصحاب المعرفة والعلم .

« من أجل عامة القوم ، ولمتعة الجمهور الخشن الطباع فحسب ، ابتدع المسرح والاداء التمثيلى » .

ويهون كاستلفترو من شان النظارة الاذكياء . يقول :
« ليس صحيحا انه يتعين فى انماط المحاكاة الشعريـــة ان يحظى عزوف النظارة الاذكياء باهتمام اكبر مما يحظى به طرب النظارة الجهلة » (ص ١٤٨) .

ويســـــتبعد كاستلفترو الفكر والفن من المسرح ، لان نظارة المسرح لا يرقون الى مستوى الفكر والفن ، ومن ثم لا يصيب الفكر والفن هوى فى نفوسهم .

« ان الشعر قد ابتدع للمتعة والترفيه ، ولا لشىء اخر سوى ذلك على الاطلاق ، واقول للمتعة والترفيه من الجمهور الخشن الطباع ، ومن عامة القوم اللذين لا يعـــون الاسباب ، او الفوارق ، او الحجج التى يصطنعها الفلاسفة فى استقصاء حقائق الاشياء ، والفنانون فى تقعيد قواعد الفن ، والتى تدق على افهام الجهلة ، وتنأى عما الفوه ، واذ كان الجمهور الخشن الطباع ، وعامة القوم لا يعون هذه الامور ، فلابد ان يستشعروا الضيق حين يتحـــدث عنها » (ص ١٤٩) .

ألقى الناقد كاستلفترو فى امر نظارة المسرح ، فاستبعد من صفوفهم القلة الجلة من ذوى الحجا والمعـــرفة ، واستبقى الكثرة من الجهلة الذين نعتهم بعامة القوم ، ولا تحسب أن عامة القوم يرضون بما رماهم به من خشونة فى الطبع وقصر فى البصـــيرة .

ويتضح مما تقدم ان جمهرة من المتفرجين ، هذه صفاتهم ، لابد وان يفتقروا الى الخيال ، وان يقيموا اقتناعهم على شهادة الحواس ، والا يؤمنوا الا بما يجرى فى عالم الواقع . فان التمسنا اقتناعهم بالفعل الذى يجرى على خشبة المسرح ، فمن الحتم ان يكون قد جرى فى عالم الواقع ، او من الحتم ان يجرى مثيله فى عالم الواقع . وان التمسنا اقتناعهم بان زمن الفعل حقيقى ، فمن الحتم أن يكون الفعل فى واقع الحياة قد استغرق نفس الزمن الذى يستغرقه الفعل على المسرح . ومن هنا جاءت دعوة كاستلفترو الى المطابقة بين زمن الفعل فى الحياة ، وزمن الفعل على المسرح .

وقد استنبط كاستلفترو من ركون النظارة الى شـــهادة الحواس والاعتماد عليها اعتمادا مطلقا فى بلوغ الاقتناع واليقين ووحدة المكان ايضـا ، وضيق عليها أشد التضييق ، واقام دونها ابلغ السدود . قال :
« ان المأساة لابد أن يكون لها موضوع يتم عرضه فى رقعة ضيقة من المكان .. اى فى ذلك المكان الذى يضطلع فيه الممثلون بالتمثيل .. وليس فى اى مكان اخر سواه .. لان خيال النظارة المحدود بشهادة الحواس لن يوســـع له فى الظن بان الفعل يجرى فى اكثر من رقعة فالفعل لا ينبغى ان يكون محدودا فحسب بمدينة ما ، أو بلدة ما ، او بقعة ما فى الريف ، او ما شاكل ذلك ، بل بذلك المشهد وحده الذى يمكن ان يتجلى لعين الناظر » ص ١٦١ ، ص ١٦٢ .

وحدة المكان عند كاستلفترو تفيد ، اذن ، مشهدا واحدا بعينه ، يجرى فى اضيق نطاق ، لخيال الرائى اعجز من ان يصور له أن المشهد على رقعة المسرح يمكن أن يوحى باكثر مما يقع عليه بصره ، ويصدقه حسه .

وقد تأثر الناقد كاستلفترو الكاتب المسرحى الفرنسى جان دى لاتيى فى كتابه « فن المأساة » ١٥٧٢ الذى نص فيه على وجوب توافر وحدات الفعل والزمان والمكان . وقد افترض النقاد اخدان كاستلفترو فى ايطاليا أولا ، وفى فرنسا لاحقا أن ارسطو لم يصف هذه الوحدات الثلاث فحسب ، بل اشترط الحفاظ عليها ، فنسبت اليه . واسهم ذلك فى قيام الحركة الكلاسية فى فرنسا اى الحركة التى تحتذى روائع الادب القديم ، والواقع ان هذه ليست كلاســـية قدماء اليونان بل الكلاسية الجديدة التى شرع لها كاستلفترو ، ومن لف لفه من النقاد فى عصر النهضة .

وكان للناقد الفرنسى بوالو الذى كان يلقب بمشرع جبل بارناس فضل فى توطيد اركان وحدة المشهد ، فقد اوجب فى النشيد الثالث من كتابه فن الشعر (١٦٧٠) التقيد بمشهد واحد .

على أن ثمـــة نقادا فرنســــيين كانوا اكثر تدقيقا ، واستقصاء للحقائق من أخدان كاستلفترو ، ومن نهج على نهجهم ، فلم يسلموا بان ارسطو هو الحجة القائلة بوحدة المكان . ولكنهم ، على ذلك ، كانوا يرون ضرورة التقيـــد بها . فالناقد الراهب دبينياك يرى فى كتابه « صناعة المسرح » (١٦٥٧) **« ان ارسطو اغفل ذكر وحدة المكان لانها كانت من الذيوع بحيث لم يكن بحـــاجة الى التنويه بهـــا »**
اما الفيلسوف الكاتب فولتير فيستخلصها من وحدة الفعل . **يقول : « ليس من الممكن أن يجرى فعل واحد فى وقت واحد فى اكثر من مكان واحد » والرد على هذه الحجة المعيبة انه من الممكن ، قطعا ، أن تتابع احـــداث الفعل ، فى غضون الزمن الذى يستغرقه الفعل ، فى اماكن متفرقة .**

وقد اخذ الشاعر كورنى من كتاب المسرح الفرنسى بالقرن السابع عشر بوحدة المكان ، وان لم يكن قد ارتاح الى وجهة نظر كاستلفترو تمام الارتياح ، فقد راى انها تحمله من أمره عسرا ، وتكلفه فى بعض الاحايين ما لا يطيق ، فاحتال للتوفيق بين وجهة نظر كاستلفترو ، وبين دربته العملية فى تصوير المكان وتخيل المشاهد .

نوه كورنى فى كتابه « ثلاثة احاديث » (١٦٦٠) بان المحدثين من كتاب المسرح **يواجهون صعابا لم يواجههـــا القدامى . فقد كان فى مقدور قدامى اليونان ان يصوروا ملوكهم وقد خرجوا اليهم ، واتصلوا بهم فى مكان عام . اما فى فرنسا فمثل هذه الالفه ، ومثل هذا الاتصال ، ضرب من المحال . فاشخاص الملوك لا يمكن ان تخرج من عزلتها فى القصور ، والشخصيات العلية لا يمكن ان تتبـــادل الاسرار الا فى المقصورات وراء الجدران . ومن ثم فان**

كورنى يسمح بتغيير المشهد على شريطة أن يجرى الفعل بمدينة واحدة ، والا يتغير المشهد فى نفس الفصل ، وعلى الا يشار الى المكان الا باسم عام : باريس ، روما ، وهلم جرا ، وان يبقى الديكور المسرحى الذى يصور هذا المكان بلا تغيير . فالمكان له صفة عامة ، وليست له صفة التخصيص ، ويطلق عليه اسم « المكان المسرحى » .

وواضح أن كورنى لا يسند وحدة المكان الا الى طبيعة المادة التى تتألف منها المسرحية اليونانية والى عادات قدامى اليونان فى الاتصال بملوكهم ، وواضح ايضا انه يأذن بتغيير المشاهد دون تغيير المكان . وتدريت قليلا عند وجهة نظره القائلة بتغيير المشاهد . فقد افتى كورنى بضرورة وحدة المشهد ، وها هو ذا كورنى يبيح تغيير المشاهد على أن تجرى فى نفس المكان . وهنــا تتمثل الرد على السؤالين اللذين طرحناهما فى بداية هذا المقال .

انتقل أمر وحدة المكان الى انجلترا من طريق الايطاليين أولا ، ثم الفرنسيين ثانيا ، وحظيت بالتقدير والتنويه هناك . **فقد عاب الشاعر الناقد سير فيليب سيدنى فى كتابه دفاع عن الشعر (١٥٩٥) ، والكاتب المسرحى النـاقد بن جونسون فى مسرحيته « كل انسان حســب هواه » (١٥٩٨) على كتاب المسرح استباحة ما لا يباح من محارم الفن ، حين ينكلون عن وحـدة المكان .** وكان الشـاعر بن جونسون قد صدر مسرحيته المذكورة باشارة نقد ساخرة للمسرحيات التى تسخر اناشيد الجوقة لتنقل بخيـال المتفرج من مكان الى مكان عبر البحار . ولعله ان يكون قد توسل باشارات النقد الساخرة هذه الى النيــل من مسرحية معاصره شيكسبير « هنرى الخامس » وفيهــا يصطنع الشاعر هذه الحيلة ليجرى احداث المسرحية فى بريطانيا ، وفرنسا ، دون ما تقيد بوحدة المكان . وهذه المسرحية تصور شئون الحرب والسلم بين البلدين .

على أن الامر لم يستوسق لوحدة المكان تماما ، وكان اكثر الكتاب اهمالا لوحدة المكان كتاب المسرح الاسبانى . ويؤثر عن أمير شعراء اسبانيا لوبا دى فيجا انه قال فى عام ١٦٠٩ « **حين انهيــا لكتابة ملهاة فاننى احكم اغلاق الباب على قواعد الكتابة المسرحية بستة مفاتيح .. واكتب وفق مشيئة الفن الذى ابتدعه اولئك الذين كانوا يرنون بنواظرهم الى تصفيق الجماهير** » ولما يمض وقت طويل حتى قال موليير عميد الملهاة عند الفرنسيين فى عام ١٦٦٣ انه يسـائل « **ما اذا لم تكن قاعدة القـواعد هى ارضـــاء الجمهور** » .

والنتيجة التى نخلص اليها من موقف لوبا دى فيجا وموقف موليير أن غاية المسرح هى ارضاء جمهرة النظارة ، وهما على هذا الوجه على وفاق مع الناقد كاستلفترو . على اننا لا يجب ان نقف عند هذه النتيجة نحسب ، فوفاقهما فى الغاية لا يفيد الوفاق فى كل شىء ، فكاستلفترو يشدد ، ويضيق ، ولوبا دى فيجا وموليير لا يطيقان صـــبرا على التشديد والتضييق وما يلحق بالمختنق . وجمهرة النظارة عند لوبا دى فيجا ، وموليير التى تضع المتعة فوق القوانين أرحب صدرا ، والطف حسا ، واوســع افقا من جمهرة النظارة كما صورها كاستلفترو .

وفى انجلترا ارتفعت صيحات الاحتجاج ضد الانقيـــاد الاعمى لوحدة المكان والانصياع للحجة التى قامت عليها . وقد عرض الناقد الانجليزى درايدن فى كتابه « مقال فى الشعر المسرحى » ١٦٦٨ لوحدة عند الفرنسيين . قال :

أن الشعراء الفرنسيين يحصرون غالبا على الوقوع فى حماقات ، لانه ان بدأ الفصل فى ارقة ما ، يتعين على كافة شخوص المسرحية أن يقضوا شأنا ما من شئونهم بهـــا لكى يتسنى ظهورهم فيها ، والا تلزاما عليهم الا يظهروا فى هذا الفصل . وفى بعض الاحيان يكون من غير اللائق تماما ظهورهم فيها ، مثلا ، هب انها مخدع الملك . ومع ذلك ، فان احقر الشخوص شأنا فى المأساة ، لابد وان يدخلها ، ويصرف امره فيها ، وليس فى الردهة ، او الفناء (وهو الامر الذى يكون اكثر لياقة له) خشية أن تتجرد خشبة المسرح من الممثلين ، وان ينقطع اتصال المشاهد فى مكان واحد . وفى كثير من الاحيان يورطهم ذلك فى الوقوع فى مضايقات اكبر ، فهم يحافظون على استمرار المشهد ، ومع ذلك يغيرون المكان ، كما حدث فى واحدة من احــدث مسرحياتهم حيث يبدأ الفصل فى الشارع . هناك يلتقى واحد من سادة القوم بصديق يصطحبه خادمه . ويكون الصديق قادما من دار والده . ثم يخرج السيد الاول . أما الثانى فيبقى . فهو عاشق ، وقد ضرب موعدا لحبيبته عند النافذة . وعلينا حينئذ أن نتصور المشــــهد يجرى تحتها . ثم يستدعى هذا السيد لامر ما ، ويترك خادمه مع حبيبته . وعلى الفور يسمع صوت والدها من الداخل . وتخشى الفتاة أن يكشف امر الخادم ، فتدفع به فى مكان أمين يفترض انه مخدعها . وبعدئذ يدخل الوالد الى ابنته ، والان ينتقل المشهد الى الدار ، لان الوالد ينقب عن ذلك .. المسكين الذى يسمع صوته من الداخل ، وقد راح يهزل ، ويصور شقوته فى عدة صور قبيحة . وعلى هــذا النحو المثير للسخرية تمضى المسرحية ، وخشبة المسرح لا تخلو قط طوال الوقت من الممثلين ، **وهو الامر الذى يترتب عليه ان الشارع ، والنافذة ، والبيوت ، والغرفة تتحرك وتسير ، فى حين يلازم شخوص المسرحية اماكنهم . وبعد ، فاننى اناشدك ان تجيبنى : هل ثمة شىء ابسر من كتابة مسرحية فرنسية تسير على سنة هذه القواعد .. ؟**

ان حرص الشعراء الفرنسيين على وحدة المكان لم يفرض عليهم التقيد بهذه الوحدة نحسب ، بل بعدم خلو خشبة المسرح من الممثلين ايضا . وقد اركبهم هذا مركب الشطط ، واوقعهم فى مزالق ما كان اغناهم عنها . **فها هم اذ يسرفون على انفسهم فى تغيير وحدة المكان ، تفلت منهم وحدة المكان ، وما يفلحون الا فى تدمير وحدة المشهد . وحتى وحدة المشهد تأتى شوهاء ، عرجاء يزور عنها الحس والعقل والذوق جميعا .**

وكان الكاتب المسرحى فاركوار من كتــاب نهاية القرن السابع عشر ، واوائل القرن الثامن عشر بانجلترا لفتة اخرى لهذه الوحدة المزعومة . وقد رأى فى استجابة المتفرج للمسرحية المعبر الذى يصل عالم الواقع بعالم الفن . فأنت تجلس الى مسرحية فى دار للمسرح ببلدك ، ثم يرتفع الستار ليعرض عليك مشهدا فى بلد آخر بعدت الشـقة بينه وبين بلدك ، **فمنطق الواقع يهيب بك أن تقول : « هذا**

غير معقول . كيف أكون في بلدي ، ثم أشهد في نفس الوقت مشهدا يجري في غير بلدي ؟ » والجواب أن المتفرج اذ يستجيب للمسرحية ويترك نفسه تنساب معها يدخل على نفسه الوهم أنه على مرأى من هذا المشهد الذي يجري في البلد الغريب البعيد ، ولا يكلف نفسه عناء الأخذ والرد في صحة ما يجري .

واليك ما قاله فاركوار :

« ها نحن أولا نشهد مسرحية جديدة ، ودار المسرح غاصة بالنظارة ، والمقطوعة الشعرية التي تصدر بها المسرحية قد ألقيت ، وانفرج الستار عن مشهد من القاهرة العظمى (كذلك كانت تسمى القاهرة عند الانجليز في ذلك الحين) . أين أنت الآن ، يا سيدي ؟ ألم تكن في اللحظة الفائتة عينها في قاعة دار المسرح الانجليزية تغازل صبية مليحة تجلس الى جوارك ، وهكذا قد انتقلت على عجل الى ضفاف النيل ؟ حقا ، يا سيدي ، هذا حدث يخرج على كل ما اصطلح الناس على أنه جائز ، ولا يمكن السكوت ولكن عليك أن تسلم بهذا ، والا توحشت كيان العرض التمثيلي . ثم هكذا استهل الفصل الثاني بعاصفة من عزف الكمان ، وانقلب المشهد الى استراخان (مدينة في روسيا) . أوه ، لشد ما يكون هذا غير جائز . ولكن رويدك ، يا سيدي . فأنت ترى أن هذا الحدث لا يختلف في أقل القليل عن الحدث الذي حدا بك ألا تمسك عليه ، لأنك سوف تجد أن المسافة بين القاهرة العظمى واستراخان هي نفس المسافة تقريبا بين دار دروري لين ، الدار الانجليزية التي تعرض فيها المسرحية ، والقاهرة العظمى . وان أردت أن تأذن لخيالك بأن تنطلق ، فسوف تؤدي الرحلة في نفس اللحظة ، دون أن يصيب شخصك أي ضرر على الاطلاق » .

على أنه قدر الناقد الانجليزي الكبير صامويل جونسون أن يسدد الضربة القاضية لنظرية المطابقة بين المسرح والحياة ، ومن ثم لوحدة المكان حين قال في « مقدمة لأعمال شكسبير » (١٧٦٥) : « ليس صحيحا أن محاكاة الحقيقة في المسرح تحمل على أنها الحقيقة » .

وقد سبقه الشاعر سير فيليب سدني الى مثل هذه النتيجة تقريبا ، حين دفع عن الشعراء تهمة الكذب « ان الكذب هو الجزم بصحة ما ليس صحيحا .. ولكن الشاعر لا يجزم قط .. فهو لا يكلف نفسه أن يحدثك عما يكون أو لا يكون ، بل عما ينبغي أن يكون أو لا يكون .. وأي طفل هذا الذي يدخل مسرحية ما ، ويرى طيبة مكتوبة بحروف كبيرة على باب قديم ، فيعتقد أنها طيبة ؟ فاذا كان الانسان يتوصل ، وهو في سن ذلك الطفل ، الى الادراك أن الشخوص والأفعال التي يخلقها الشاعر ليست الا صورا لما ينبغي أن يكون أو لا يكون ، وليست قصصا تروي ما هو واقع ، فلن يكذب خصوم الشعر الأشياء التي لا تكتب بصيغة الجزم ، بل بصيغة الاستعارة والمجاز » .

أما موقف الناقد صامويل جونسون فيقوم على معرفة المتفرج بحقيقة العمل المسرحي ، وتكييفه لاستجابته وفقا لهذه المعرفة . فالمتفرج على يقين بادىء ذي بدء بأن التمثيلية ان هي الا محاكاة للحقيقة ، ومن ثم لا يحمل نفسه عناء استقصاء مطابقة هذه المحاكاة ، فالمحاكاة بالغة ما بلغت من درجات الاجادة ، لا تعدو أن تكون محاكاة . أما سير فيليب سيدني فيتفق مع صامويل جونسون في أن المسرحية ليست محاكاة للواقع ، ثم يفترق عنه حين يقول انها تصوير لما ينبغي أن يكون ، أولا يكون . وهنا نلاحظ على سير فيليب سدني أنه ألحى باللائمة على المسرحيات التي لا تلتزم بوحدة المكان أي أنه اتخذ نفس الموقف الذي اتخذه كاستلفترو الداعية للمطابقة بين المسرح والواقع ، في حين أنه نادى بأن مهمة الشاعر في المسرح ليست المطابقة بين المسرح والواقع .

رزحت فرنسا تحت نير نظريات نقاد عصر النهضة في الوحدات الثلاث قرابة قرنين ونصف من الزمان ، ولم يقدر لها أن تتحرر منها الا حين طلع شاعرها الأكبر فيكتور هيجو على القراء في عام ١٨٢٧ بمقدمته لمسرحية « كرومويل » وحين قدمها بمسرحيته « هارناني » التي أخرجت في عام ١٨٣٠ . ومن ثم لا تكون فرنسا قد أفلتت من أسار وحدة المكان حتى ذلك الحين .

ونحن حين نعبر الجسر على روائع المسرح الغربي ، ونستقصي الحقيقة منها في أمر وحدة المكان ، نرى أن أغلب عمالقة المسرح الذين أوفوا على الغاية في المسرحيات التي تقيدوا فيها بوحدة المكان ، أوفوا على الغاية أيضا في المسرحيات التي لم يتقيدوا فيها بوحدة المكان على حد سواء . فسوفوكليس تقيد بوحدة المكان ، مثلا ، في « انتيجوني » ، ولم يتقيد بها في « أجاكس » ، وشكسبير تقيد بها ، مثلا ، في مسرحية « العاصفة » ، وأغفلها اغفالا تاما في جل مسرحياته وبخاصة في « أنطوني وكليوبطرة » وابسن تقيد بها مثلا في « بيت دمية » ، وقوضها تقويضا في مسرحية سابقة لها هي « بيرجنت » .

ونخلص الى السؤال الأول : هل خلقت قوانين صناعة المسرحية في خدمة كتاب المسرح ، أم خلق كتاب المسرح لخدمة قوانين صناعة المسرحية ؟

ويتصل بهذا السؤال الآتي : هل نكتب المسرح وفقا لنظريات مسبقة ، نعمل بها طالما أنها تخدم أغراضنا ، ثم ننبذها حينما تعجز عن خدمتنا ، ونستحدث عوضا عنها نظريات جديدة تنهض في خدمة الأغراض التي نسعى اليها ؟

وفي السؤال غنى عن الجواب ، فالجواب أوضح من أن يحتاج الى تقرير .

لم يرد نص واحد في أرسطو يشير الى وحدة المكان .

وحدة المكان بدعة استحدثها نقاد عصر النهضة .

أهم الوحدات الثلاث وحدة الفعل .

فالوقع الذي تقدمه المسرحية في ذهن المتفرج رهن بوحدة الفعل .

فالى وحدة الفعل في مقال لاحق .

الإخراج المسرحي عند الهواة

بقلم : ابراهيم سابا

والان وبعـــد ان ناقشنا معا فى العدد الســابق قضية الممثل الماهــر والاخراج المسرحي وقضية ان يكون المخرج ممثلا . . نناقش في هذا العدد عزيزي القارىء ، قضية اخرى لها اهميتها الكبرى وهي قضية كثيرا ما نعيشها في مسرحنا المحلي . هــذه القضية هي « المخرج والمؤلف » . . . فالمخرج هو مترجم المؤلف للممثل ، ولهذا يتضح لنا ان واجبه « ان يتكلم نفس لغة المؤلف » وبمعنى اخر ان يتفهم مسرحيته ومقصده .ولقد سبق ان تحدثنا عن « النظرة المزدوجه » التي يتناول بها المخرج المسرحي ، اعني نظرته مـــن زاوية انها قصة « اناس حقيقيين » ونظرته لها من «الناحية المسرحية »فينبغي ان تكون دراسته الذاتية للمسرحية وفق هذا الترتيب . . . فينبغي فى بادىء الامر ان ينسي كل شيء عن المسرح وانه مقدم على اخراج المسرحية ، بل من الافضل في هذه المرحلة الا يكون قد تم توزيع الادوار حتى لا يكون تصوره للمسرحية باعتبارات سابقة ، ينبغي على المخرج ان يقرا المسرحية بتفهم وتعاطف ، اما اذا تعزر عليه فهم ما يهدف اليه المؤلف فى جزء منها فيجب عليه قراءته مرارا وتكرارا فاذا ما استمرت الحالة على ما كانت عليه فيجب ارجاء حكمه الى ان يعيد قراءة المسرحية باكملها . فهناك كثير من كتاب المسرح ،الشهير منهم والمغمور نسبيا ، يتعزر على قرائتهم ، حــتى اكثرهم حنكة ، أن يتكشفوا قيمهم الحقيقية من القراءة الاولى او حتى الرابعة ، اذ ان مسرحياتهم « تتفتح رويدا للقارىء » اكثر مما تعطيه اثرا حيا مباشرا . . وهنا يجب التنبيه لمخرجينا الهواة « حـــذار مـــن ان استجابتك السريعة لبعض الاجزاء التى تبرز فيها « المعية » المـــؤلف تقودك الى الطريق الخاطىء » فكل مسرحية تتطلب منك ايها المخـــرج الهادى ، تاملا واعيا قبل ان تقول كلمتك الاخيرة فيها .

وينبغي على المخـــرج الهادى في اثناء قراءته للمسرحية ان يتشبـــع لا بجو عصرها فحسب ، وانما بجو المنزل الذى تجـــرى فيه الاحـــداث وسكانه « وباللون العاطـــفـــي » للمسرحية وشكلهاومدلولها ايضـــا كما يجب ان يواجه لنفسه العديد من الاسئلة عن « الهدف الذى ينشره المؤلف» مجتهدا ان يصل بنفسه الى اجابات صحيحـــة مقنعة ، وعندما تطبق على المخرج وجه الشته الخاص « بالفرقة الموسيقية » تجد ان عليه يتبين « نغمة » المسرحية و« وطابعها العام » .

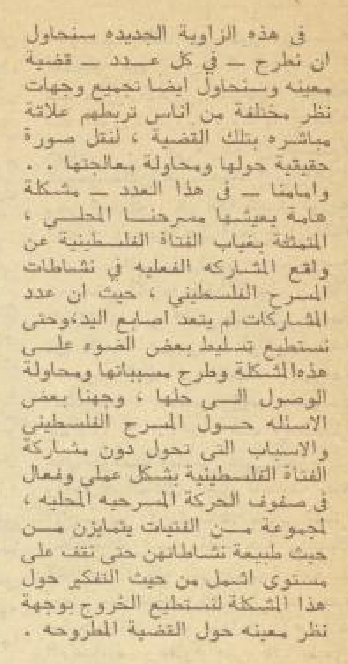
اما الامور التى تتعلق بالسرعة والذروة وما الى ذلك فتظهر من تلقاء نفسها فى اثناء معالجته للتمثيلية من الزاوية المسرحية وحتى الان لا ينبغى للمخرج ان يولى عنايته للشخصيات المسرحية كل على مدة ، وان جاز له ان يهتم بالابطال الرئيسيين على الاقل بطريقة لا شعورية وبعد ان اصبح المخرج على وفاق تام مع المؤلف فانه ياخذ في الاسترخاء الذهني ويتـــرك المسرحية « تستحوذ » عليه وسيجد دائما في هذه العملية ومضات ضوئية غير منتظرة تنير له المواضع الخافية .

وبعـــد ذلك ياتي دور دراســـة التمثيلية من الزاوية « المسرحية » فيتصـــور المخرج مسرحيته بطريقة تكاد تكون شعورية ، وكأنها في حالة عرض . . . الى درجة ان «يسمع» الشخصيات وهى تتحدث « ويراها » وهى تتحرك (كل هذا قبـــل توزيع الادوار) وسيلاحظ المخرج فى اثناء هـــذا تناقص مواضع الغمـــوضه تدريجيا ، الا انه يقلق اذا ما بقي منها القليل . تبدو المسرحية الان قطعة من الادب الدرامي ، بل انموذجـــا (بصرف النظر عن الاخطاء) للمرقبة المسرحية ، يمكـــن رؤيتها بجميـــع ابعادها الا انها ما زالت في انتظار عقل يترجمها وينبغي على المخرج — والمخرج الهادى الذي نتحدث معه الان — من الان فصاعدا تروين بعض الملاحظات عـــن المسرحية وذلـــك لاقتراب المرحلة التي يجب ان يعـــد فيها نسخة خاصة للاخراج — وهذه عملية سأتحدث عنها فى الاعـــداد القادمة — وعلاوة على هذا ينبغى على المخرج اولا ان يصل الى كلمة اخيرة فيما يتعلق بجميع العناصـــر الاساسية (وبعض العناصر الثانوية) لترجمة النص والامـــور الخاصـــة بالتـــوازن بـــين المشاهـــد وبـــين الشخصيات . وسوف تقابله صعاب الية وشخصية معا الا ان الاخيرة في الوقت الحاضر ، اكثـــر اهمية اذ يتحتم علية الان توزيع الادوار وفى كل هذا يعتبر الصدق التام والكمال الفنى والاخلاص الكامل لمـــؤلف المسرحية ما دام المخرج قد تفهمه ، من الامور الضرورية .

العدد القادم

وجهـــة نـــظر

البراعم الفلسطينية والمسرح



في هذه الزاوية الجديده سنحاول ان نطرح – في كل عـدد – قضية معينه وسنحاول ايضا تجميع وجهات نظر مختلفة من اناس تربطهم علاقة مباشره بتلك القضية ، لنقل صورة حقيقية حولها ومحاولة معالجتها . . وامامنا – في هذا العدد – مشكلة هامة يعيشها مسرحنا المحلي ، المتمثلة بغياب الفتاة الفلسطينية عن واقع المشاركه الفعليه في نشاطات المسرح الفلسطيني ، حيث ان عدد المشاركات لم يتعد اصابع اليد،وحتى نستطيع تسليط بعض الضوء على هذه المشكلة وطرح مسبباتها ومحاولة الوصول الى حلها ، وجهنا بعض الاسئله حول المسرح الفلسطيني والاسباب التي تحول دون مشاركة الفتاة الفلسطينية بشكل عملي وفعال في صفوف الحركة المسرحيه المحليه ، لمجموعة من الفتيات يتمايزن من حيث طبيعة نشاطاتهن حتى نقف على مستوى اشمل من حيث التفكير حول هذا المشكلة لنستطيع الخروج بوجهة نظر معينه حول القضية المطروحه .



المسرحيات القليلة التي عرضت ليست بالمستوى الجيد ، سواء من ناحية النص او الناحية الفنية والتمثيل باستثناء بعضها ، حيث كانت معظم المسرحيات المعروضة تخاطب العواطف بشكل رئيسي ، حتى تلك التي كانت تطالب بالابتعاد عن العواطف والنظر الى الامور نظرة واقعية وموضوعية وذلك لعدم وجود افراد متخصصين بالمسرح ولغياب المسرح الملتزم بخط معين مما يؤدي الى عدم وجود تناسق بين نص المسرحي والاوضاع الجادية .

اما بالنسبة لمشاركة الفتاة الفلسطينية بالمسرح فانني اعتقد بان مجتمعنا وتقاليده هي اهم عقبة تحول دون ذلك حيث ان المجتمع لازال ينظر الى المسرح نظرة سيئة ولعدم توفر الجراه لدى الكثير من فتياتنا لكسر تلك القيود الاجتماعية ، فانه سيبقى معضلة تحد من مشاركة فتياتنا بالحركة المسرحية ، اما بالنسبه لي شخصيا فالصعاب التي تمنعني تتمثل في وجود بعض الالتزامات التي لاتوفر لي وقتا كافيا للمشاركة بشكل فعال خاصة في الفرق الاخرى خارج نطاق الجامعه .

ايمان المصري
جامعة بير زيت

— * —

رايي في المسرح الفلسطيني المحلي – كراي الكثيرين – بانه (مش بطال) نظرا لانه لازال مبتدئا ، فهو يحيي التراث الفلسطيني ويمثل الواقع في بلادنا ويترجم ما قاساه هذا الشعب في تلك الظروف التي مرت ولاتزال ، والمسرح الفلسطيني باستطاعته ان يكون افضل من ذلك اذا وجد الدعم الجاد من قبل الجميع ، وبالنسبه لمشاركة الفتاة الفلسطينية في المسرح ففي نظري ان الفتاة تستطيع المشاركة الى ابعد الحدود ويتوقف هذا على نوعية الفتاة والاسره والبيئة التي نشات فيها . واعتقد ان الموانع التي تحول دون مشاركتها تتمثل في الاسره والمجتمع والبيئة ولعدم ثقة الفتاة في نفسها لان اسرتها لم تعطها الحق في تقرير مصيرها علما بانها تستطيع ان تشارك في جميع المجالات وكذلك نظرة مجتمعنا الى المراه باعتبارها عنصرا ضعيفا (تابعه) وبالنسبة لي فلا يوجد عندي مانع يحول دون مشاركتي في المسرح الفلسطيني لان المشاركة تعطي للفتاة الفلسطينية احساسها بوجود حقيقي الى جنب الرجل ويشعرها بفعاليتها واهميتها كعنصر في مجتمعنا الفلسطيني .

فريده تيم
موظفه / مستشفى رام الله الجديد



مسرحنا الفلسطيني يعبر عن احساس شعبنا اذا كان يتناول قضيته ويطرحها بشكلها الصحيح ، والفتاة الفلسطينية هي عباره عن طاقه كبيره مخزونه اذا ما فجرت في مكانها الملائم فبلا شك سيكون لها الاثر الكبير طبعا مع توجيه تلك الطاقه نحو الافضل والفتاه الفلسطينيه باعتبارها قوة فعاله حيث انها المكمل الثاني للمجتمع بجانب

الرجل فهي بلا شك تستطيع ان تشارك فى المسرح كما تشارك في اي مجال اخر والموانع رغم كثرتها الا انها ليست ابديه فلا بدوان تزول سريعا وتتلخص هذه الموانع في نظرة المجتمع الخاطئه للفن وللتمثيل وان اي فتاة تمارس نشاطا في هذا المضمار فهي لا بد وان تكون فتاة متهوره ، وكذلك



عدم اعطاء الفتاة الفلسطينية حريتها وحقها الكامل فى اختيار قرارها واسلوب حياتها ، وكذلك عدم اهتمام التربية والتعليم والكثير من المعاهد بالمسرح او الفن بشكل عام يؤثر فى بروز عناصر اجتماعيه واعيه وكذلك يؤثر في الابقاء على نظرة الاهل واولي الامر تجاه هذا النوع الهام من الفنون الجماهيرية وبالنسبة لي اتمنى ان استطيع الوقوف على خشبة المسرح ليس لامثل وحسب بل لاقول الحقيقة امام الناس والمجتمع .

هيام منسي / طالبه / معهد دار المعلمات — الطيره .

— * —

هناك محاولات لخلق مسرح فلسطيني واعتقد ان الاستمرار به ومتابعة الاعمال المسرحية سينتج في المستقبل ذلك المسرح ، واعتقد ان الفتاه الفلسطينية تستطيع المشاركه الى ابعد الحدود ، لانها تمتلك القدرة الكامله ، والاستعداد والمواهب ايضا التى تؤهلها للعمل فى المسرح لانها تعايش فى واقعها ما يمثل على خشبة المسرح . وارى ان الموانع التى تحول دون ذلك تتركز في واقع مجتمعنا ونظرته الخاطئة لمثل ذلك النشاط الهام والضروري وبالنسبة لي فانني واجهت — كفتاة — مصاعب كثيرة ولازلت ، الا ان ايماني بالمسرح والعمل المسرحي اعطاني القوة لمجابهة كل شيء ومن خلال تجربتي في العمل المسرحي ضمن فرقة دبابيس للفنون المسرحية فاني ارحب بكل فتاة تخرج للعمل في المسرح واشجعها لان العمل فيه يعني تقدما ودعما لمسرحنا ، الفلسطيني الذى نحاول جميعنا جاهدين خلقه وتثبيته ،وكذلك فهناك واجبا يقع على عاتق فرقنا المحليه من حيث العمل على نشر الثقافة والوعي المسرحي فى المجتمع وكذلك العمل على الاتصال باكبر عدد من التجمعات النسائية في بلادنا . . ودعوة الفتاة الفلسطينيه للمشاركة وكذلك هناك واجب للصحافة والكتاب



مثل (مجلة المسرح) لنشر كل ما له علاقه بالمسرح وكل ما يعطي انطباعا وفكرة جيده عنه بين الجماهير بشكل عام .

المسرحية .
عضوه فى فرقة دبابيس للفنون
مي ابو شاويش

— * —

لقد بدات التمثيل منذ ايام الدراسة الابتدائيه وقد رعاني عددمن المدرسين الافاضل ممن برعوا في مجالات كثيرة ثم تحولت بعد ذلك الى الفرق المسرحية الاخرى حيث اشتركت فى مسرحية «سنزرع الارض منجديد» ، احب الادوار الي هو دور الفتى الحلوق ، وانا افتخر ان يكون فى بلدي شباب ناهض يعمل على توصيل الكلمة الهادفة الى الجمهور واحب الفنانين العرب الي « محمود جبر » الذي اثبت اصالته من خلال مسرحياته الاجتماعية الهادفة .



وامنيتي ان يزدهر المسرح في بلدي وان اكون احد المشاركين فيه وان تسمح لي ظروفي لمتابعة دراستي الفنيه ، وادعوا كل فتيات بلدي الى الاقبال على المسرح وان لا يرهبن هذا العمل الفني ولا يصغين لما يسمعنه عن حياة الفنانين الماجنة .

كلمة اخيره احب ان اوجهها الى فرقنا المحليه الا وهي ضرورة العمل من اجل حل المشاكل التي يعاني المجتمع ، كما وادعوا جميع الفنانين والكتاب للعمل لخدمة المجتمع عن طريق المسرح ، وارجوا ان تتجمع هذه الفرق تحت هدف واحد رائده الاخلاص والتفاني فى الخدمه ، وان تنبثق عنها جميعا فرقة واحدة لعرض انتاجها داخل الوطن وخارجه .

عبد الحكيم عكاوي

برعم مسرحي — ١٣ سنه — القدس

اجرى هذه اللقاءات مندوب المجلة

المسرح المحلى : بين التخبط الفكري والنية الحسنة

بقلم : أنيس محمود

كان من المفروض ان يكون هذا الموضوع نقدا لمسرحيه . وفي انتظاري وبحثي عن عرض معلن عنه ، رايت اعلانا عن عرض لمسرحيه (تحدث انفجارا في عالم المسرح) وهذا ما كتب على الاعلان فذهبت لاشاهد الانفجار والحظ اثاره على وجوه المشاهدين ومباني المدينة وملفات القضيه . واعتقدت ان هذا الاعلان قد ضمن لي عملا اكتب عنه تحت باب مسرحيات عرضت . وقد فوجئت . . فبعد تاخر العرض لمدة نصف ساعه لم يزد عدد الجمهور عن اربعين شخص بمن فيهم اصدقاء الفرقة والمدعون من الجيران فاين الجمهور ؟

اذا سالت العاملين بالمسرح وخاصه في ايام عروضهم يقولون لك ليس عندنا جمهور مسرحي فشعبنا يفتقر الى الثقافه المسرحيه .

وهذا ليس حقيقة او على الاقل ليس كل الحقيقه . ونستطيع ان نصل الى وضوح الحقيقه من خلال سؤال اخر . وهو اين المسرح ؟ وهل حاول باعماله ولا اعماله المسرحيه ان يستقطب او يقيم علاقه صحيحه مع هذا الجمهور . ؟

وعوده الى تاريخ المسرح القصير جدا في بلدنا نلقي الضوء على هذا السؤال .

لقد بدا المسرح نشطا وحاول ان يقول شيئا ويتعامل مع قضايا جماهيريه في ظرف كان الناس احوج ما يكونون لمثل هذا النشاط ومثل هذه الاعمال التى كانت تعتبر فى وقتها ظاهره صحيه وصحيحه في نفس الوقت . وكانت تلك بداية الاعمال المسرحية ومن خلالها تعرف الناس على شيء اسمه المسرح . والعاملون بالمسرح يذكرون يذكرون كيف انهم كانوا يستقبلون في عروضهم (اكثر من اربعين) وكثيرا ماكانت تمتلىء صالة العرض .

والان وبعد هذه السنوات القصيره التى نشا بها من الفرق المسرحيه مايزيد على مجموعة الدول العربية الاعضاء في جامعة الدول العربيه . اين ذهب هذا الجمهور ؟ بل اين اعضاء الفرق المسرحيه الذين لو حضر نصفهم لامتلات الصاله . وهو ابسط دليل على انتمائهم المسرحي وخاصه في

اجازتهم الدائمه هذه . وبغيابهم لم يقيموا الدليل البسيط على انتمائهم للمسرح .

والمسرحيه التي حضرتها كانت واحده من سلسلة المسرحيات التى تسحب باسراف من رصيد المسرح من الجمهور . فاذا كان قد حضر هذا العرض اربعون فهو قد صرف على الاقل النصف من الحضور واصبح الباقي في الصندوق عشرون . ترى اية مسرحيه قادمه ستسحب باقي الرصيد ؟ واية مسرحيه بعدها ستعطي شيكا بدون رصيد ؟ لا احاول السخرية بل هي الحقيقة التي تبدو ساخره ومهزله ولا اعني بهذا فرقة الانوار ومسرحيتها القنبله المنزوعة الفتيل . بل كل عمل مسرحي قدم على خشبة المسرح من هذا النوع . وهو كثير

ونقدي موجه الى الكثير من الاعمال المسرحيه وفرق اخرى غير الانوار ظهر من خلال اعمالها الافلاس الفني والتخبط الفكري والنية الحسنه .

وكانت مسرحية فرقة الانوار (ماذا يفعل هؤلاء) هي التى قادتني الى نفس السؤال بالنسبه للعاملين بالمسرح السياسي (تجاوزا) .

ان اختيار المسرح السياسي كوسيله للتعبير كان اختيار جيد بل تعيشها لكن هذا يتطلب شيئين .

تعيشها لكن هذا يتطلب شيئين .

اولا – معرفة القضايا الجماهيريه الاساسية التي نتعامل معها والوعي بكل ابعادها وزواياها . اي وضوح الرؤيا السياسيه والفكريه .

وثانيا – معرفة خصائص الوسيله التي نتعامل من خلالها مع هذه القضايا . وهي التي تشكل اسلوب الطرح ونجاح او عدم نجاح هذه الوسيله في التعبير عن الفكره . فيضيع الفكر بابتذال الوسيه .

والمراقب للاعمال المسرحيه التي قدمت في الفتره الاخيره يستطيع ان يرى اذا اعمل فكره عدم الوضوح الفكري لمعظم المسرحيات التي قدمت مع ان اصحاب هذه الاعمال يملكون الحس الوطني الجيد . ويودون ان يفعلوا شيء ولكنهم استعجلوا امرهم وارادوا ان يقولوا بسرعه ولم ينتظروا حتى تتبلور الفكره التى يعالجونها او اعتقدوا ان مجرد طرح الشعار الجيد يكفي حتى لو كان هذا الطرح مبتذل وسطحي ويؤدى الى خيبة امل الجمهور .

ويستطيع هذا المراقب ان يلحظ ايضا عدم وجود ثقافه مسرحيه عند الناس القائمين على هذا العمل (وليس عند الجمهور) في معظم النواحي الفنيه التي تعتبر من اساسيات المسرح . ولو قمنا بعملية احصاء تقريبية لوجدنا انه ظهر في منطقة رام الله والقدس اكثر من خمسة عشر فرقه مسرحيه ومعظمها انشات من خلال شخص واحد له تجربه مسرحيه بسيطه وطموحه ولو على حساب العمل والاشخاص والجمهور والفكر والقضيه . واعتقد في نفسه انه يكفي ان تطرح اي شعار حتى تنجح في عمل معين . واذا سال لماذا بهذا الشكل يرد ويقول الجمهور يريد ذلك . واذا كان حقا ان الجمهور هو الذى يريد ذلك . فلماذا لم ياتي ليشاهد مايريد؟ وانا اجيب : لانه راى كثيرا مما لايريد من المسرحيات والاعمال . لقد مل الجمهور استغفاله ومن حقه ان يمل بل من حقه ان يحارب ابتذال قضاياه .

تبدو الصوره قاتمه بعض الشيء ولكنها ليس نهائية فهناك مجموعة من الظروف والعوامل ساعدت على

برقيـــــــات عاجلة

الى الزجال (خليل احمد خليل) دير عمار

اقدر وجهة نظرك حول الدور الذي يلعبه الزجـل الشعبي مـن اثارة لعواطف الجماهير ، وان كان الزجل لم يتطور حتى الان ليلعب دورا اكثر جدية في معالجة قضايانا ، لذلك لا لاننا لم نحاول نحن تطـوير (تراثنا الشعبي) .

ارجو ان تعيد النظر في قـرارك لان تراثنا بحاجة الى اناس يعملوا على احيائه وتطويره .

الـى الفنان الفلسطيني (وليد عبد السلام) / القاهره

العرض المقدم اليك للاشتراك في تمثيل مسلسل تلفزيوني مـن ثلاثة عشر حلقة الى جانب الممثل القدير (محمد صبحي) ، فهو عرض مغر جدا ، وقد تكون فرصة من تلك التي يحلم بها اى فنان في بداية طريقه .. لكن يجـب ان لا تكون على حساب دراسـتك للاخراج التـي وصلـت مراحلهـا النهائية الان — لان بلدك ولكن يجب ان لاتكون على حساب في انتظارك ، والمسرح الفلسطيني بحاجة للدراسيين ، المتخصصـين امثالك .

لك كل تقديرنا وتهنياتنا لك بالنجاح

ذلك واهمها عدم وجود مؤسسات ترعى العمل المسرحي الجيد وتتبناه وعدم استمرارية العاملين بالمسرح والذين تبين من خـلال اعمالهم انهم يملكون طاقات جيده . ولكنهم غابوا عـن العمـل مما فتح مجالا كبيرا للاعمال الهزيله ان تعطـي هـذه الصوره عن المسرح وتوصله الى ما وصل اليه وسبب مهم اخر وهو عدم وجود حماس فكري للعاملين في الفرقه الواحده مما يفتت الجهـود ويقتل الحماس .

والسؤال هوهل يتغير هذا الواقع بالنسبه للمسرح

الى فرقة (بلالين) / القدس

بحثتم طويلا عـن نص مسرحي لتقدموه للناس ضمن عرض مسرحي — هل وجدتم نصا مناسبا ؟

ام ان النصـوص المسرحية هـي التي باتت تبحث عنكم ؟ !

اتمنى ان تجدوا الطريق .. ولكم كل الحب والاحترام .

الى المخـرج المسرحي (جميـل عواد) / عمان

مسرحيتك الاخيره (الشحادين) جاءت لتثبـت ان في الاردن طاقات مسرحية يمكن ان توصل المســرح الاردني الى مستوى افضل من حيث الموضوع والشكل الفني — وجاءت لتقول ايضا ان (للشحادين) في عمان صوتا يمكن ان ينطق ويتوه .. الى الامام .

مع خالص الحب والتقدير

الى (فـرقـة دبابيس للفنـون المسرحية) / رام الله

برنامجكم الثقافي لشهر اذار الذي اعتبرتموه « شـهـر عمـل لصالح المسرح الفلسطيني » والمتضمـن لقاءات ثقافية مع كافة المؤسسات والانديه .. لهو عمل رائع من شأنه ان يساهم في خلق جمهور مسرحي واع يدعـم فكـرة انشاء مســرح فلسطيني .

نبارك جهودكم .. مع امنياتنا لكم بالنجاح

الى (فرقة الانوار المسرحيه) / القدس

اذا اردنا ان يفهم الناس مسرحنا علينا اولا ان نفهم نحن حقيقة الشيء الذي نقدمه للناس على شكل عمـل مسرحي .. لاننا بفهمنا لطبيعة عملنا نستطيع على الاقـل ان نميـز بين العامل والموظف في مشهد يعبر عن الصراع الطبقي — كمـا تقولون — مزيدا من الوعي والتقدم

(الناقد المتجول)

فـن القاهــره

يعرض في القاهره الان الكثير من المسرحيات منذ بدأ موسم القطـاع العام غير ان هذا الكثير لا يساوي الكثير بالنسبه لعهد المسرح السابق فقد تأثر المسرح كغيره من الفنـون والاداب في هذه الفتره واصبح وجها بلا معنى باهت وسطحي يشهد على انحسار الانطلاقه السابقه للمسرح .

يعـرض الان في القاهــره مـن مسرحيات القطاع العام

(١) المسرح القـومي (الازبكيه) مسرحية عودة الغائب (اسطـورة اغريقيه)
تمثيل — محمود ياسين — شهيره — انور اسماعيل — اخراج شاكر عبد اللطيف

(٢) مسرح الطليعه
مسرحية (ياعنتر) حكاية عنتر بشكل شعبي ومفهوم جديد
اخراج سمير العصفوري

(٣) مسرح البالون
مسرحية (عيون بهيه) اوبرا باليه مصريه يشترك فيها ٤٠٠ عازف ورقص ومغني
اخراج سعد اروش

(٤) المسرح الحديث
مسرحية (برج المدابغ) لنعمان عاشور
اخراج سعد اردش

المسارح الخاصه

١ — مسرح الزمالك
مسرحية (علي بيك مظهر)
بطولة محمد صبحي اخراج احمد بدر الدين

٢ — الفنانين المتحدين
مسرحية (العيال كبرت)

البقية ص ١٤

لجميع مطبوعاتكم « الاوفست »
اعتمدوا مطبعة الناصر
القدس — شارع الحريري

جولة في ديوان .. والحب والحرب

هوية فلسطينية وموسيقى كلاسيكية ... وواقعية ورمزية !

جولة في ديوان .. بين الحب والحرب هوية فلسطينية وموسيقى كلاسيكية .. وواقعية رمزية !

بقلم : فؤاد رزق سعد

عرفت الشاعر ، ابراهيم قراعين من خلال امسية شعرية اقيمت في الجامعة العبرية ، قبل زهاء سنتين. وقد القى فيها اكثر من ثماني عشرة قصيدة ، القى خلالها ابراهيم قصيدتين ، الاولى وطنية وثورية ، والثانية عاطفية غزلية .

ويومها قلت في نفسي ، وللعديد من اصدقائي ، أن ابراهيم شاعر موهوب .

وقبل ايام ، خرج الى النور وليده الاول ، بل ديوانه الاول ، « بين الحب والحرب » وفوجئت لان الديوان لم يتضمن تلك القصيدة العصماء ، « فلسطيني انا » التي تعتبر بحق ديوانا متميزا . ومع ذلك فلا بد من كلمة حق تقال في الديوان،

تجربة مضطربة

وقبل أن ابدأ جولتي في الديوان، لا اذيع سرا اذا قلت ان شاعرنا ، عاش تجربة عاطفية مضطربة ، تركت في نفسه ، بعض البصمات السلبية ، ومع ذلك فلم تحد من انطلاقته، ولم تخمد جذوة شاعريته.

هوية فلسطينية

ومن خلال مطالعتنا للقصائد الاولى في الديوان نلاحظ ان هوية الشاعر هي هوية فلسطينية بكل ما في الكلمة من معنى ، فهو يغني لفلسطين ، في « موعد مع الثورة » و « على الطريق » وقد هاله ان يرى ابناء بلده يرتحلون للخارج طلبا للعيش ، فغنى للارض والصمود في قصيدته « انشودة للذين يرحلون .» وهو بذلك يعكس مفاهيم قديمة، ففي حين كان القدماء يدعون الى الارتحال اذا اجتاحتهم جائحة ، او نزل بهم ظلم ، فان ابراهيم يدعو الى الصمود ، والالتصاق بالارض، مهما كانت الظروف والصعاب فهو يقول :

وحياتنا في ارضنا حتى ولو —
ضاقت بنا غي الحياة الاوسع

واذا كان نقاد اليوم ، يطالبون الشاعر والاديب ، بعدم الاقتصار على دور تصوير الواقع في ادبه ، بل الانطلاق الى حد الاسهام في صياغة المستقبل المشرق الذي تنشده الامة ، وتناضل في سبيله ، فان ابراهيم قد حقق هذا الطلب ، فهو يقول :

قولي لامي حين تدمع عينها —
اماه ان اخي مع الثوار

ويقول في مكان اخر ص ١٥ :

ان كان ابني في القيود مكبلا
ستفك قيدك هجمة الاشبال
اولادك انطلقوا كما اوصيتهم
كي يسلكوا للمجد درب نضال.

ظواهر اجتماعية

وعرض ابراهيم في ديوانه ، لبعض الظواهر الاجتماعية في قصيدة جاهلية ناعيا على الناس تقديسهم المفرط للمادة ، وعدم اهتمامهم اللائق بالقيم والفضائل . وفي قصيدته جولة في مقهى يتعرض لبعض المشاكل التي يتعرض لها ابناء المجتمع ، من خلال معايشة حقيقية واقعية ، وليس من خلال تصورات خيال، او اوهام فنان . فالقارىء يلمس الصدق في كل بيت من ابياتها. واذا استطاع الشعر ان يفرض صدقه وواقعيته على القراء فهو الانتاج الجيد ، الذي يرفع الفن الشعري .

القصائد الغزلية

وقبل ان انتقل الى القصائد الغزلية لا بد من الاشارة الى تلك القصيدة الفاصلة بين « الحب والحرب » وهي القصيدة التي يبدو ان الديوان اخذ اسمها ، وفيها يرد على اولئك الذين لاموه يوما ، لانه غنى لنفسه ولذاته ، من خلال تجربته العاطفية . وهي بدون شك قصيدة جميلة ، فيها الكثير من الامتاع والابداع . ولا بد هنا من تقرير حقيقة ناصعة ، وهي ان الذين ينكرون الغناء العاطفي الوجداني ، في اي ظرف من الظروف ، انما يتنكرون لمسيرة الحياة اليومية ، وواقعها الذي يعيشه كل الناس . ومهما كانت المعارك التي تخوضها الامم من الشراسة والقداسة ، فلا يعيب الشاعر ان يغني للحب الصغير ، الذي قد يكون بذرة مقدسة للحب الكبير ، الذي نضحي في سبيله.

ويقرر النقاد ، ان اى لون من الادب ، شعرا او نثرا، اذا استطاع ان ينفذ الى اعماق النفس البشرية ، ويبعث فيها الابداع والايجابية، فهو ادب جيد ادى رسالته . وفي الحديث عن القصائد الغزلية ، لا يعيب

الشاعر ان نقول عنه انه من تلاميذ نزار قباني ، وهذا الحكم يبدو جليا من خلال قصائده :

« انت لي الدنيا » و « السندباد المهزوم » و « دوائر لا تعرف اللقاء » فالقصيدة الاولى تذكرنا بقصيدة نزار :

متى ستعرف كم اهواك يا املا

ابيع من اجله الدنيا ومن فيها

وهي ايضا من نفس البحر والقافية وكانه لذ للشاعر ان يعارضها .

هنات هينات

وقد وقع في الديوان بعض الابيات المهزوزة ، معنى وتركيبا ، وبعض التجاوزات النحوية ، بعضها مقبول ، والبعض الاخر ، قل ان سمع بمثله فمثلا قال الشاعر :

لكن بعينيك اللتي اهواهما ..

وكان عليه ان يقول : اللتين . ولكنه اضطر لذلك للوزن الشعري وهو لم يزد عما فعله المتنبي في بيته في رثاء جدته :

فوا اسفا الا اكب مقبلا

على الراس والصدر اللذي ملئا حزما

فقد ورد في هذا البيت اللذي بدل اللذين .

وفي صفحة ٢٠ يقول :

هم يدفعونا .. وكان عليه ان يقول هم يدفعوننا . وغير ذلك من الاخطاء البسيطة العابرة النحوية والتعبيرية ، التي لا تزيد عن الاخطاء المطبعية وهي في نظري لا تقلل من اهمية الديوان ونجاحه في كثير او قليل ، وصدق من قال : ما عمل ابن ادم عملا في يومه ، الا قال في غده ، ليتني عملت كذا ، وليتني بدلت كذا ، وهذا دليل على ان النقص مستول على بني البشر ، لا يسلم منه احد .

اما صفة المتنبي بصفة الجميع في قول الشاعر : « من له عينان سود » فقد وردت سابقة مشابهة في شعر امير الشعراء احمد شوقي حيث يقول في قصيدته المعروفة « ولد الهدى .. »

فاذا رحمت فانت ام او اب

هذان في الدنيا هما الرحماء

فشوقي يقول : هما الرحماء للتبجيل والتعظيم ، اذ ان الاصول النحوية تقتضي القول : هما الرحيمان .

مذهب الشاعر واسلوبه

جمع الشاعر في ديوانه بين الاساليب التعبيرية والتقريرية ، والخطابية القديمة والحوارية . وهو في اسلوبه الحواري كثيرا ما يدير الحوار مع قلبه وفكره كما في قصيدة « السندباد المهزوم » وقصيدة « سنظل احبابا » وهو في حواره مع قلبه يذكرنا بحوار ابي الطيب المتنبي في قصيدته التي مدح بها « كافور » وعرض فيها بسيف الدولة حيث قال :

حببتك قلبي قبل حبك من نأى

لقد كان غدارا فكن انت وافيا

اقل اشتياقا ايها القلب انني

رايتك تصفي الود من ليس صافيا .

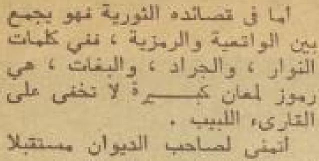
وهو يجمع في ديوانه بين الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية .

ففي موسيقاه الشعرية كان كلاسيكيا حيث التزم البحور العروضية الخليلية في معظم ابيات الديوان ، وهذه ظاهرة جديرة بالاهتمام .

وفي خياله وذكره للطبيعة كان رومانسيا يذكرنا برومانسية جبران وخاصة في قصيدته « هل ترى تجلس يوما » فهي تذكرنا بقصيدة « اعطني الناي وغني » .

اما في قصائده الثورية فهو يجمع بين الواقعية والرمزية ، ففي كلمات النوار ، والجراد ، والبغاث ، هي رموز لمعان كبيرة لا تخفى على القارىء اللبيب .

اتمنى لصاحب الديوان مستقبلا شعريا باهرا .. والى الامام .





« زيروموستل » في دور برانجيه في الخرتيت ليونسكو

مهرجان الفنون الشعبية





المانيا



يوغوسلافيا

تعرض الفرق الاسبانية رقصات واغان من جميع اجزاء اسبانيا وجميع اعضاء الفرقة من مدينة المريا بجنوب اسبانيا وهم ليسوا محترفين وانما هواة وبعضهم طلبة والبعض الآخر يعملون بمختلف المهن الاخرى .. رقصات الفرقة واغانيها مستمدة من تراث الفولكلور الاسباني القديم ، واهمها رقصة « الفاندانجو » وهي رقصة تعود اصولها الى ايام الفتح العربي لبلاد الاندلس .

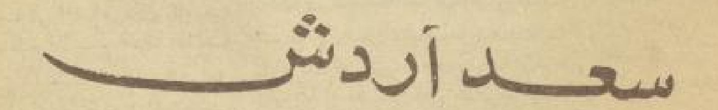


سعد اردش . (٣٩ سنة) . مدير مسرح الجيب

خاص بالمسرح

بدات بدور هوايتــــه من المدرســة الابتدائية بفارسكور ، وكانت تابعــة لمديرية الدقهلية ، ولم يكن المدير ينسى حضور هذا الحفل السنوى ليوزع بنفسه الجوائز . وهكذا قدر للطالب الصغير سعد أردش أن يواجه جمهــوره لأول مرة وهو طالب بالمدرسة الابتدائيــة ، وأن يواجههم بمونولوج شعرى يصور حالة الصيادين . وفى هذا المونولوج كان يمد سنارته ويتكلم كلاماساذجا عن دنيا المخلوقات التى تعيش تحت مياه البحر ، عن نوع السمك الذى يصطاده .. وكان المفروض أن يتوهم أن هناك سنارة وبحرا أمامه وأسماكا تتلعبط داخله ، لكن الطالب الصــغير أصر أن يحضروا له سنارة وحوضا صغيرا من الماء وسمكة من أسماك البورى ليصطادها فعلا .

وسلمه المدير جائزته .. ومع الفرح الذى طار الصبى الصغير على أجنحته ولد حبه للتمثيل ، وبلغت هوايته قمتها فى سنوات الثقافة والتوجيهية أيام كان طالبا فى مدرسة دمياط الثانوية ، وكان



زكي طليمات هو مدير المسرح المدرسي في ذلك الوقت ، وبدأ سعد أردش يتصل بالقاهرة ونشاط القاهرة عن طريق المسرح المدرسي .

وجاء زكي طليمات ورسم الخطوط الاولى في مسرحية نهر الجنون لتوفيق الحكيم ، ولعب فيها سعد أردش دورا صغيرا لم ينسه قط .

وعاد زكي طليمات الى القاهرة ، وترك الفرقه تحت رحمة أحد مخرجي المسرح المدرسي،وفي احدى الميلودرامات المجهولة المؤلف لعب سعد أردش دور البطولة . كانت الميلودراما من أبشع الميلودرامات التي شهدها في حياته ، (هذا رأيه الآن) وكان المفروض ان يرتدي بدلة فراك ، ولم يكن الطالب الصغير يستطيع بامكانياته المادية المحدودة أن يستأجر بدلة فراك ، وهكذا قدر له أن يظهر في الدور وهو يرتدي فراك المشرف على الفرقة ومخرج المسرحية ، وكان حجمه يماثل سعد أردش ثمان مرات ، وراح يخب في البدلة خبا وهو يتحرك على المسرح ، وحصل سعد أردش على التوجيهية سنة ١٩٤٢ ، وكان هذا العام نقطة تحول في حياته ، فقد سيطرت عليه هواية المسرح وأصبحت تجب كل ما يعارضها من أحلامه أو أحلام أسرته ، وكانت أحلام أسرته تدور حول اكمال دراسته الجامعية وتخرجه محاميا أو طبيبا . . لكنه قذف بأحلامهم الى عرض البحر ، وهبط الى القاهرة في نوفمبر سنة ١٩٤٣ ، وليس أمامه من امل الا ممارسة هوايته واكتشاف الأضواء .

واكتشف في القاهرة أن كل حبه للفن لايستطيع أن يقنع أمعاءه الجائعة بالانتظار . اكتشف أن معهد التمثيل كان قد بدأ ولم يخرج أولى دفعاته بعد، أما الاوبرا فكانت تقدم الفرق الاجنبية ولم يكن الريحاني أو فرقة رمسيس أو غيرهما من الفرق تغامر بقبوله ممثلا ، وكل رصيده من المعرفة هو الحب . ومع الموسيقى العنيفة التي كانت تنبعث من حق جسده المشروع في الطعام ، قرر أن يبحث لنفسه عن عمل وليؤجل اكتشاف الاضواء فيما بعد .

وعاد ينحدر متجها الى السويس ، ليعمل هناك .. ولم يستغرق عمله كثيرا فقد رسى المزاد على السكة الحديد واشتغل سعدافندي أردش كاتب أجرية في ورش أبي زعبل .. وكانت وظيفته أن يحسب أجور عمال المياومة . ولم يكد يستقر به المقام ويرضي معدته حتى تحرك حبه للفن ، وكانت السكك الحديدية في أبي زعبل تحت ادارة المهندس أحمد رزق ، وكان متعلما في انجلترا وذواقه للادب والمسرح ، وكان وجوده في أبي زعبل أحد الدوافع التي ساعدت صاحبنا على انشاء أول فرقة للهواه على مستوى الجماهيري .

وولد مسرح نادي ورش ابوزعبل، لم يكن الجمهور مشكلة ، فهناك ثلاثة آلاف عامل وموظف ولم يكن قيام القطارات مشكلة .. فقد كان المهندس احمد رزق يؤجل قيام قطار العمال والموظفين حتى تنتهي الحفلة المسرحية

كانت المشكلة هي المسرحيات .. هي النصوص ، وحتى هذه لم تكن مشكلة هي الاخرى ، فالتهويش موجود والمسرحيات موجودة بسببه ولو تصورنا مسرحا يقدم يونيوس قيصر والريحاني والميلودرامات الرخيصة .. لأمكن ان نتصور حال هذا المسرح الكائن بجوار ورش السكة الحديد .

ورغم كل عيوب هذا المسرح فقد اكتشف صاحبنا فيه ان المسرح دنيا تتسع كثيرا عن دنياه المسرحية المتخيلة أيام كان في الريف ، فهم أيضا ان مجرد الهواية أو الحب لايكفي الممثل ، فهناك طريق طويل يجب أن يتزود منه بالمعرفة .. وبدأ يفكر في الالتحاق بالمعهد العالي لفن التمثيل .

وتقدم للامتحان عامين متتاليين .. ونجح نجاحا عظيما بعد رسوب أشد عظمة ، وطلب نقله الى السكة الحديد في مصر ، واستقبلت هندسة الوابورات سعد أردش ليقيم مسرحا على انقاض المسرح الموجود في هذه الوابورات .. وكان الصباح يدركه وهو يعمل في هندسة الوابورات ، فاذا جاء الليل جلس مع الطلبة في معهد التمثيل وفتحت جامعة عين شمس في ذلك العام فالتحق بها طالبا بالسنة الاولى بكلية الحقوق ، وتضاعف عمله لكنه استمر في دراسة الحقوق ودراسة المعهد الى جوار عمله ، ولم يكن ينسى أن يصادق كل موظفي دار الأوبرا يسمحوا له بحضور الحفلات الأجنبية .

وفي عام ١٩٥٠ حصل على دبلوم معهد التمثيل . وراحت كل احلامه تدور حول تعيينه ممثلا في فرقة المسرح الحديث ، وغذى الاستاذ زكي طليمات فيه هذا الحلم ،وكاد أن يحوله الى حقيقة عندما اسند اليه أحد ادوار البطولة في مسرحية الفرسان الثلاثة وهو دور الكاردينال ريشيليو . ولقي اسناد الدور اليه معارضة الجميع ، لكنه لعبه ببراعة ، وكاد يعين في الفرقة لولا هذا الجو التقليدي الذي كان المسرح يتنفس فيه ، وهو جو يقوم على محاربة اي عنصر جديد واعتباره دخيلا على البيئة المسرحية وسارقا للارزاق ، واضطر زكي طليمات الى الصهينة عن تعيينه في الفرقة ، ومر عامان وحصل على ليسانس الحقوق ، وعين في وزارة الثقافة والارشاد موظفا في الرقابة ، وكانت هذه الفترة من أثقل الفترات على نفسه ، وكان الجو العام في مصر ملبدا ، ولم يكن من الممكن مع الحريات السجينة والشباب المضروب بعنف أن يكون هناك أمل في نشوء مسرح يلعب الدور الذي يجب أن يلعبه

وكان قيام الثورة المصرية في يوليو عام ١٩٥٢ بمثابة نقطة الانطلاق له ، ولكل شباب جيله .

واجتمع عشرون ممثلا في نقابة العوالم وقرروا الثورة على أوضاعهم ، وانشاء مسرح جديد .

وفي فجر تلك الليلة ولد المسرح الحر ، ودفع كل واحد مافي جيبه ولم يكن يزيد على عشرة جنيهات ، ثم بدأ العمل لتثبيت دعائم الفرقة .

ولم تكن الفرقة تريد أن تولد ميلادا صغيرا . أرادت أن يكون ميلادها انفجارا يهز ركود المسرح المصرى ويوقظ عليه فيما تلبدت من النعاس الآسن وذهب أفراد الفرقة ومعهم رئيس مجلس ادارة المسرح الحر سعد أردش الى الاستاذ سليمان نجيب يطلبون منه أن يفرضهم دار الاوبرا ليلعبوا فوقها .. وفجع الرجل يومها لجراتهم وانطلق يضحك .. وقال لهم بسخريته المعهودة :

- يعني هي كده الحكاية ، أول ما تشطح تطح . روحوا امشوا مثلوا في أي خرابة .. وانا أجي اتفرج عليكو .. اذا نجحتوا أنا اطلب منكم تيجوا الاوبرا .

وكان تحديه الأبوى اللطيف دافعا لهم على الاستماتة في العمل ، وهكذا قدمت الفرقة أول مسرحية لها وهي الارض الثائرة سنة ١٩٥٣ ، وكانت المسرحية تتناول حياة الارض والفلاح وظلم الاقطاع ودور الثورة في هذا كله وككل مسرحيات المناسبات كانت النبرة الأساسية فيها خطابية وعالية .. لكن احساس الجمهور وعواطفه الملتهبة مع الثورة قفز بها الى النجاح ، كذلك قابل النقد هذه المسرحية مقابلة رائعة تكاد تكون هاتفة بحياة الفرقة ، والآمال المعقودة عليها . وجاء سليمان نجيب ، ومنح الفرقة صكوك الغفران وقدم اليهم خشبة دار الاوبرا ، وعلى مسرح الاوبرا قدمت الفرقة بيت الدمية لهنريك ابسن وكانت هذه هي المرة الاولى التي يصافح فيها حوار ابسن أذهان الجمهور المصرى ممثلا على المسرح وأخرج المسرحية كامل يوسف ، وعادت أمينه نور الدين الى هذه المسرحية بعد غيبة طويلة عن المسرح .. وتعلم سعد أردش من هذه المسرحية درسا لم ينسه طوال حياته . في موقف الاستجواب بينه وبين نورا (أمينة نور الدين) يسألها سؤالا فاذا بأمينة نور الدين تنسى الجواب . ويكرر سعد أردش السؤال مرة ومرة وهي لاتكاد تتحدث .. نسيت دورها ولم يدركها صوت الملقن .

ويقول لها بهدوء ، وهو يكاد يحس داخله بتقوض العمل الفني كله على رأسه - يقول لها - اهدئي وفكري ثم اجيبي

وكان خروجه على النص محاولة لانقاذ المسرحية ، وكان رد فعل الجمهور غريبا فقد اندفع في تصفيق عنيف ، يفهم عنه أنه أدرك الموقف وأحس بحرجه ويصفق الآن لهذا الانقاذ السريع .

ولقد أحس سعد أردش يومها أن جمهور المسرح المصرى على درجة من الوعي والحساسية التي تتعارض مع قرب تاريخ المسرح في مصر .

وتأكد له مع الوقت رأيه في غريزة الجمهور المسرحية ، ففي احدى حفلات يوسف وهبي ، وكان يقدم في مسرح الأزبكية احدى مسرحياته الفاقعة الميلودراما التي كانت تبكي الجمهور قديما وتشده شدا عنيفا الى المأساة المفتعلة .. لاحظ سعد أردش ان الجمهور يتضاحك في أشد المواقف المأساوية ، من يومها وهو يثق تمام الثقة ان تطور المسرح المصرى سيكتمل على أيدى هذا الجمهور رغم كل العقبات .

وظل المسرح الحر يكافح .. لكن الدفعة العاطفية الاولى بدأت تستهلك أغراضها ، وبدأ هو يفكر في التخطيط الفكرى الموضوعي الثقافي الذى يجب أن تسير عليه فرقة المسرح الحر بالنسبة للمستقبل البعيد . واكتشف انه خالي الوفاض ، وتأكد لديه ان مرحلة الدراسة العلمية والفنية والتجربة القصيرة التي خاضها لم تكن كافية لشغل المكان الذى يحلم به في المسرح ، أو حتى يدفع هذا المسرح نفسه الى المكان الذى يجب أن يحتله .

وتراءى الحل من بعيد في بعثات أعلنت عنها وزارة الثقافة . وتقدم سعد أردش وحصل على بعثة قيل له يومها ان المكان فيها محجوز في الاكاديمية الوطنية لفنون المسرح بايطاليا .

وسافر سعد الى ايطاليا ولم يكن يعرف غير ثلاث كلمات ايطالية .

واطلع في ايطاليا على الحقيقة الرهيبة التي كذبت تفوضه .. فليس هناك مكان محجوز ، والاكاديميا قسمان ، قسم للتمثيل وقسم للاخراج ، والدراسة بدأت منذ أكثر من شهر ، وقسم الاخراج لايقبل أكثر من طالبين كل عام ، ولابد أن يمر هذان الطالبان بمسابقة عسيرة تشمل امتحانا على مستويين .. أحدهما تحريرى في الاخراج المصرى ، ويقدم الطالب فيه دراسة اخراجية على الورق ، لخمس نصوص مسرحية . أما المستوى الثاني فشفهي وعملي ويتم أمام لجنة من ٢٥ عضوا يرأسها القوميسير العام للاكاديميا ، ويناقش فيها الطالب فيما يقدمه من رسائل وبحوث .. مع أكثر من سؤال في تاريخ الادب الايطالي . وتاريخ الفن التشكيلي العالمي .

ولم يكن أمام سعد أردش الا حلا من اثنين .. اما أن يعود الى القاهرة او يبدأ على الفور برنامجا لدراسة اللغة الايطالية والاستعداد لامتحان العام المقبل ، واختار الحل الثاني وبدأ برنامجا دراسيا لم يسمح له بأن يرى في ايطاليا

ابعد من المنظر الذى كان يتيحه لهشباك غرفته الصغيرة وجاءموعد امتحان دخول الاكاديميا . كان سعد قد اختار المفتش العام لجوجول . كما اختار ان يدرس الشخصيات الميثولوجية الاغريقية فى المسرح الحديث فى العالم، ومكنه اختياره من أن يقدم أوديب للحكيم واجتاز امتحانه والتحق بالمعهد . ولم يكن طالب الاخراج ليحصل على دبلومه الا اذا تقدم بمسرحية من اخراجه ومن تمثيل طلبه الاكاديميا (قسم الممثلين)، ومن خلال النقد يحصل أو لايحصل على دبلومه . وكانت الاكاديميا تربى داخل طلبتها هذا الجو العائلى وهذه الطبيعة المهنية المسرحية طوال الثلاث سنوات ،فطالب السنة الاولى والثانية يساعد طالب الدبلوم فى أعماله .. والجميع يعملون من أجل هدف واحد هو المعرفة .

واختار سعد أردش أن يقدم فى دبلومه العمل الوحيد الذى لم يقدم فى أى بلد من بلاد العالم ، وهى مسرحية « الماء العكر » ليوجوتبى .

ومن تقاليد الصحافة الايطالية أن تحجز مساحات للمسرحيات الجديدة فلا تظهر مسرحيه جديدة الا ويظهر نقدها فى اليوم التالى لظهورها . وسهر سعد أردش يوم افتتاح مسرحيته حتى الصباح . كانت معه زوجته التى تعرف عليها وهو فى السنة الثانية وكانت طالبة مصرية تدرس تاريخ الفن ، وتم زواجهما فى القنصلية المصرية .. سهر سعد حتى الصباح وسار من بيته الى ميدان المحطة حيث تصل أولى الطبعات لتبدأ رحلتها نحو الاقاليم .. وتحت ضوء مصباح الطريق قرأ ترحيب الصحافة بأول مخرج مصرى يتخرج من الاكاديمية الايطالية ، ورغم اختلاف وجهات نظر النقاد فى المسرحية فقد اجمعوا على أن ذهنية المخرج المصرى استطاعت أن تستوعب هذا العمل المغرق فى تاسيسه على الكاثوليكية الاوربية . وتخرج سعد من الاكاديميا وبدأ نوعا جديدا من الدراسة .. أثناء دراسته فى ايطاليا كان يشده المسرح التجريبى الذى تنبعث منه التيارات الجديدة تتخصب وتغذى المسرح . وجاءت فرصة بعد الدبلوم ليتعرف أكثر واكثر على هذا المسرح . وقام برحلة لحساب البعثات لمدة ثلاثة اشهر فى فرنسا ، وانجلترا والمانيا ليلتقى عن كثب بهذا المسرح الجديد . مسرح الطليعة . ورأى عن قرب كيف يلعب هذا المسرح دوره، وكيف أنه ثورة على المسرح التقليدى، وكيف ان هذه الثورة تعتبر كل المسرحيات منذ بدأ الخليقة الى اليوم ، مسرحيات بوليسية ..

واستهواه عمق تعبير هذا المسرح عن انسان أواخر القرن العشرين استهوته فلسفة هذا المسرح التى تقوم على الثورة ضد المنطق الوضعى واعتبار الحلم شيئا أكثر أهمية من الحقيقة .. استهواه انعدام الزمن فى هذا المسرح . فنحن أمام مسرح الساعات المكسورة .. والزمن يعنى الانتقال من نقطة زمنية الى نقطة زمنيه آخرى .. وبانعدام الزمن لاوجود للشخصية فى هذا المسرح .. ولم يكن مااستهواه فى الحقيقة هو غرابة هذا المسرح فالجديد دائما غريب ، انما استهواه أن هذا المسرح .. بثورته ضد المسرح القديم يقدم له من حيث لايشعر أكثر من اتجاه جديد ، وهى كلها اتجاهات تثرى المسرح وتزيد خصوبة وعمقا .

وبهرته مسألة المسرح التجريبى ، وسيطرت على أفكاره فكرة انشاء مسرح تجريبى فى مصر ، على أساس انه فرصة لخلق جو أكاديمى فى المسرح المصرى .

وعاد الى القاهرة ليتقدم بتقريره لوزارة الثقافة .. ذاكرا فيه كل التجارب التى عاشها فى أوروبا ، وبوجه خاص هذه التجربة الجديدة .. تجربة مسرح الطليعة . ولقيت الفكرة قبولا فى مصر ، وأنشىء مسرح الجيب المصرى تحت اشراف لجنة من قادة رجال المسرح فى مصر لتكون مسئولية عن التخطيط المهنى والفكرى للمسرح .. وترأس هذه اللجنة الاستاذ توفيق الحكيم وكان بين أعضائها الدكتور رشاد رشدى والدكتور على الراعى والاستاذ جمال عبد الرحيم والاستاذ صلاح عبد الكريم والمرحوم الدكتور محمد صقر خفاجة . ومن خلال المناقشات الاولى للجنة تبين أن المسرح التجريبى فى مصر يجب أن يخطط تخطيطا يتفق والمرحلة التى يعيشها هذا المسرح .

ومن هنا شرع الهدف الاساسى لمسرح الجيب على انه استعراض لمراحل الفكر المسرحى على كل المستويات الادبية والتنفيذية منذ بداية تاريخ المسرح الاغريقى حتى اليوم ، وكانت اللجنة موفقة كل التوفيق فى هذا التخطيط الاساسى ، لانه الخطوة الاولى لخلق جو تجريبى فى المسرح المصرى .

لكن اتجاها آخر انتصر ، وهو اتجاه ينادى بالبدء بالتيارات الحديثة، وهكذا بدأ مسرح الجيب بلعبة النهاية لصامويل بيكيت .

وانقسم النقد فى مصر تجاه المسرحية قسمان . وقف بعض النقاد منها موقفا معاديا على اعتبار أن لاحاجة لنا بهذا النوع من الثقافة المسرحية ولا بكل الفلسفة التى تكمن وراءها ، أما معظم النقاد فقد رحبوا بهذه التجربة الجديدة على أساس أن فتح النوافذ ينبغى ألا يحدد أو يكون مشروطا بدخول كمية من الهواء دون كمية أخرى .

ومع بداية مسرح الجيب ذاب سعد أردش فى المسرح وذهب تاريخه الخاص كنقطة مياه مطيعة تسقط من السحاب الى البحر .. ذهب تاريخه الى المسرح وذاب فيه وأصبح جزءا من تاريخ هذا المسرح ، وهو تاريخ تعرف منه انه قدم لعبة النهاية لصامويل بيكيت والكراسى ليونسكو ودراسات فى مسرح أنطون تشيكوف ومكبث فى الجيب لهارولد لانج والاستثناء والقاعدة لبرتولت برخت ، وياطالع الشجرة لتوفيق الحكيم .

علي مظهر ... مصاب بالشيزوفرنيا

بقلم محمد كمال جبر

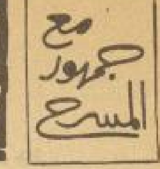
المسلسل التلفزيوني الذى عرض قبل فتره على شاشة تلفزيون الاردن باسم « فرصة العمر » من تاليف « لينين الرملي » ، يحكي قصة شاب مقطوع من شجرة يحمل الدبلوم في الاقتصاد والتجاره من كلية المعلمين ويعمل كوسيط في احدى شركات التامين ، ولدت شفقة الناس عليه وهو صغير عقده التركيز على الذات او البحث عن الانانيه . . . وحيث انه معدم كان لزاما عليه ان يتبع طريقة معينه للوصول (كما توصي المرحلة التاريخيه بذلك) . . . ولاشتداد التنافس لم يظفر « علي » بمثل ذلك . . . وكان عليه ان يعمل فكره . . . وجاءت الفكره . . . فها هو « ممتاز » زميله في الدراسه يعيش الحياة التى يطمع « علي » ان يعيشها . . . وها هو « محسن بيك » والد « ممتاز » رجل ذو نفوذ في الدوله . . . تمنى « علي » ان يكون والده في ذات اللحظه . . . وهيهات بذلك ان يتحقق في مجتمع قتل التنافس فيه كل حب وود وحتى ان وجد مثل هذا الحب فانه يأتى على صوره شفقه اعتبرها « علي » ضربه في صميم انسانيته . . . واذن هو بحاجة الى فرصه . . . فرصه ثانيه فجاه وتجلب له كل هذه الامور . . . كيف هو لا يدري اذ كيف يراود هذا الحلم كل لحظة - . حتى بات جزءا من تكوينه . . وكان لزاما على « علي » ان يحافظ على هذا الحلم وان يجعله يتحول الى حقيقة . . . فكان ان تقاعس عن عمله وبدا يتقمص شخصيه « ممتاز » كتجسيد للحكم الواعي ... فها هو يتمنطق بالجمل التي يستعملها « ممتاز » مثل : « از يو لايك » ... « او ..كي » ... ، وكان لابد له من نفوذ ... من دعم . . فكان « محسن بيك » والد « ممتاز » ها هو يكرر باستمرار : « حاكلمك محسن بيك » ... ، وتوالت احداث حياته ... وازداد التصاقه بهذه الشخصية « ممتاز » الوهمية - فاصيب بعقدة انفصام الشخصية وغدا يعيش بشخصيتين اولاهما شخصية ويعيشها بين الناس والثانيه شخصية « علي فجله » - شخصيته الحقيقية - والتى نادرا ما كان يعيشها في وحدته ... كان يحاول قتلها وطمس معالمها ... وفعلا استطاع القضاء على معظمها ما عدا اثر بسيط فقط هو « ليلى » بنت الطبقه البرجوازيه الوسطى والتى احس من خلال اصراره على خطوبتها بانه يعطف على طبقته (القياس هنا مع الفارق البسيط) ... ونتيجة للمنغصات التى لم يكن ليستطيع الحصول عليها كالتلفون والتلفزيون مثلا ... وهناك ايضا التقى بشخصيه على شكل اخر وهو شكل « شاكر » المعلم الذى تزوج من شقيقة « ليلى » وهي « فكريه » ... وجد نفسه في « شاكر » ووجد كيف تحطم هذه الاسره شخصيته من خلال « شاكر » فبدا يثور على شخصية « علي مظهر » بل يحنق على هذه الشخصية ، فها هو يتسبب في نقل الاب من القاهره الى اسوان ... وقد حاول قبلها قتل الام بتلك الشوكولاته ... وها هو يحاول تحطيم قلب « فكرية » باثارة « شاكر » ضدها ،كذلك فعل مع ليلى وشقيقها ... ولكن النتائج جاءت معاكسة لما خطط واراد .. وها هي العائله تحبه ولاول مره لانه فتح اعينها على الحياة بدقائق لم يكونوا ليعرفوها لو لم يتعرفوا على « علي » ... وتعمل « ليلى » وتحاول الاتفاق عليه ... فيصحوا على نفسه لاول مره ... يرى نفسه على حقيقتها وقد انقسمت الى جزئين ... وها هو في النهايه يحاول الافلات من الشخصية الجديده والعودة الى الشخصية الحقيقية ... وحتى يتسنى له ذلك نراه يوقظ شخصيه الحقيقيه على مسمع من العائله ... وبدافع الشفقة تفتح العائله ذراعها لاحتضانه ... عندها يصاب بالارتداد النفسي ويعود لتكرار ماساته ،

بقي ان نحكم على نجاح المسلسل او فشله ... فمن تكرار الناس لبعض العبارات التي كان يتفوه بها بطل المسلسل « محمد صبحي » نستطيع ان نقول بان المسلسل نجح من ناحية التاليف ومن ناحية التمثيل.

فبالنسبه للتاليف .. ، المسلسل رحلة داخل انسان وطرح لمساله الوصوليه التي خلقتها ظروف التعامل مع الانسان من خلال الشفقه في ارضية طبقيه .. عزز من ذلك مساله التنافس كخلفية .. « فعلي مظهر » تعلم مبدا التنافس الشائع والذى شرع له ان يكون احسن من غيره ولو بالمظهر ، فبدلا من ان يناضل لكي يفهم الناس بانه مثلهم فعل الاسوا وهو محاولة التعالي عليهم ولو من خلال الحلم الواعي .

اما بالنسبه للتمثيل فلا اعتقد بان احدا يخالفني الراي في ان الممثلين جميعهم استطاعوا تقمص الشخصيات المرسومه وتجسيدها بكل دقه

واخيرا لابد لي من كلمه فقط كان من الممكن ان يكتسب المسلسل نجاحا اكثر لو استطاع المخرج الحصول على كوادر قلقه تتناسب مع شخصية « علي مظهر » بدلا من الكوادر المستقرة ، لقد بذل ذلك الممثل الكوميدي « محمد صبحي » جهده لمحاولة التعويض عن ذلك الامر الذي يدعم قولنا في ان « محمد صبحي » نجح جدا في هذا المسلسل ومع املي بان تعود شخصيات « علي مظهر » في بلدنا الى حقيقتها اتوجه الى كتابنا الاعزاء بدعوتهم لمناقشة مشاكل انساننا المعاصر .





الى حضرة محرر المسرح المحترم .
اعزائي كل العاملين في مجلة المسرح:

في البداية اهنئكم على صدور العدد الثالث او الاول الجديد من مجلة الفن الجديدة التي ارجو ان تبقى المجلة الفنية الاولى في بلدنا الحبيب .

لقد قرات العدد الجديد من مجلتكم والذي كان شاملا لموضوعات تفيد كل محب للفن والثقافة . كما ارجو ان تبقى هكذا لتكمل الطريق في نشر الوعي الفني في مجتمعنا والتشجيع لاقامة العروض المسرحية المحلية .

واقدم لكم في اولى رسائلي اقتراحا وهو زيادة عدد صفحات المجلة . مع اجمل امنياتي لكم ولهذه المجلة بالمزيد من الازدهار والتقدم للمساعدة في تقدم شعبنا في مشواره الطويل .

وشكرا .
صديقكم
سعيد يوسف الخواجا
البيره — المدرسة الهاشمية

المحرر جميل يا اخ سعد ان يكسب المرء كل يوم صديقا جديدا ، فهذا الانسان في هذه الحياة ولا يسعنا اصدقاء مجلة المسرح المتحمسين الغيورين ونرجوا ان نبقى دائما عند حسن ظنكم جميعا .

اما بالنسبة لاقتراحك فلا اسهل يا اخ سعد من تطبيقه ، ولكننا لانريد من جمهورنا الحبيب ان يمل المجلة كثيره العدد التي تذكره بالكتب المدرسية ، على اننا حين نتاكد من رغبة الجميع في الاخذ بهذا الاقتراح فلن نتردد في ذلك .

مع اطيب تحياتنا لك .

السيد محرر مجلة المسرح المحترم

قرات برقيتكم الموجهة الى شقيقي مصطفى الكرد وعجبت لتساؤلكم حول سفره ، وكان يقيني انكم تدركون — كما يدرك الكثيرون — اسباب هذا السفر . واعتقد ان زهرة مصطفى الكرد لن تموت لانها لم تفقد تربتها فهو دائم النشاط وان اختلف المكان ، وسيبقى مصطفى صوتا شاديا للحق كما عهدناه .

مع خالص تحياتي .
خولة الكرد — القدس .

المحرر : يسرنا استلام رسالتك يا اخت خولة — وما تساؤلنا عن انسان الا لاننا نهتم به كعامل في الحقل المسرحي خاصة حين تغيب عنا اعماله ، مع رجائنا لك ولشقيقك بدوام التوفيق .

حضرة صاحب الامتياز في مجلة المسرح المحترم .

انا طالب جامعي ادرس المسرح في سنتي الاولى ، ارى ان كل المواد الدراسية التي اتلقاها جديدة علي ، وتحدوني الرغبة لنقل المواد المسرحية الى جماهيرنا العربية ، ولكني بحاجة الى التزود بالمعلومات الصحيحة عن المسرح وها انا احاول محاولتي الاولى في كتابة مقالي عن المسرح ارفقه مع رسالتي هذه واذا ما حاز اعجابكم ووجدتم فيه النفع فانا على استعداد لتزويدكم بالمزيد من المقالات .

باحترام
محمد عبد الرؤوف محاميد
ام الفحم .

المحرر : ليس هناك يا اخ محمد اسعد في نفوسنا من رؤية شبابنا العربي وقد تسلح بالعلم والمسرح منه بالذات ، ولقد جاء مقالك متاخرا عن هذا العدد ولكنه موضع عنايتنا وسننشره حال التاكد من فائدته . كما نرجوا لك التوفيق في دراستك .

ردود سريعة

الى الاخ منير ابراهيم — المحترم — البيره .

قصيدتك « انا القلب الذي جرح » بداية طيبة لروح شاعرية ، وهي تحوي البذور الطيبة للشاعر ولكن هذه البذور بحاجة الى عناية ورعي حي تؤتي اكلها مثمرا ،
مع تمنياتنا لك بالتوفيق والنجاح .

الى الاخ دريد ابو غزالة — المحترم — رام الله .

قصيدتيك « الى سور القدس » و « يوميات انتظار » لا تختلف في وضعها الشعري عن قصيدة الاخ منير ، ففيها الروح الشعرية الدافقة الا ان صقل هذه الروح امر ضروري لمتابعة السير عبر الطريق الشعري الصحيح .

مع رجائنا لك بالوصول الى ما تصبو اليه .

اعتمدوا مطبعة الناصر

لطباعة كافة اشغالكم الفنية

هيهات يكتب مثلها الشعراء ..

القصيدة العصماء التي القيت في امسية شعرية في ام الفحم ، تخليدا لذكرى الشهيد راشد حسين .

جددت عهدك والعهود وفاء
انا علي درب الكفاح سواء
نم في ثراك فلست اول عاشق
قتلته اعين ارضه النجلاء
ماذا يرد عليهم ان يختفي
رجل وملء الساحة الابناء
ميلاد موتك موعد لم تخطه
من قبلك الاحرار والشرفاء
وصباح نعيك صيحة لن تنتهي
ما دام يسقط حولك الشهداء .

الحب تعرفه وكنت نبيه
والساح صمت والقلوب خواء
الحب تعرفه اما حدثتنا
اغلى اماني العاشقين عطاء
اعطيت جهد الموسرين ولم يكن
في شعبنا عند الفدى فقراء
من كان يختلس الفداء فاتنا
منذ الفداء الاهل والانباء

شعب المصيبة ، نحن في عصر زنت
فيه الحضارة وانزوى الشرفاء
جوع الجريمة مد فينا نابه
حتى تساوى الاهل والاعداء
ان كان قصدهم دمي ، فليشربوا
لكن ارضي الفول والعنقاء
سنظل في عصب الزمان فجاءة
تهفو لها الاسماع والانباء
سنظل نحمل وجه عودتنا كما
تقع الظلال وتحمل الاسماء
قد رعينا ان تسيل دماؤنا
وعليهم ان يرغموا ويساؤوا

شعبي النذير لامة منكوبة
يودي بها الخصيان والزعماء
موتوا ، اما مل الزمان غباءكم ؟
نصف المنية غفلة وغباء

لاناس ان فقد المغني صوته
او ضيعت كلماتها الخطباء
ارضي القصيد صحائف منشورة
للناظرين وشعبي القراء
حيفا على شفة الخليج قصيدة
هيهات يكتب مثلها الشعراء
ونداء يافا قد سمعت نداءها
والموج رواح به غداء
تتلقف الشطان وقع حروفه
فيلمها عن رملها الغرباء
باقون ما بقّي التراب وعائد
من شرد . . الاموات والاحياء
شقوا ازار الارض تظهر تحته
سمراء فحماوية حسناء
حلوا لثام القدس تشرق خلفه
ارض فلسطينية وسماء
لا باس هذي الارض باقية هنا
وسنكتب التاريخ كيف نشاء

جددت عهدك والعهود وفاء
انا على درب الكفاح سواء
نم في ثراك فكل صبح موعد
او ينتهي الاصباح والامساء

أحمد حسين



وجميع انواع الراديوات

محلات ريكورد سمارت التي عودتكم على التجديد الدائم
تدعوكم لزيارة معرضها في ميدان المغتربين املين ان تنال اعجابكم
زيارة واحده تصبحون من زبائننا الدائمين

رام الله ميدان المغتربين